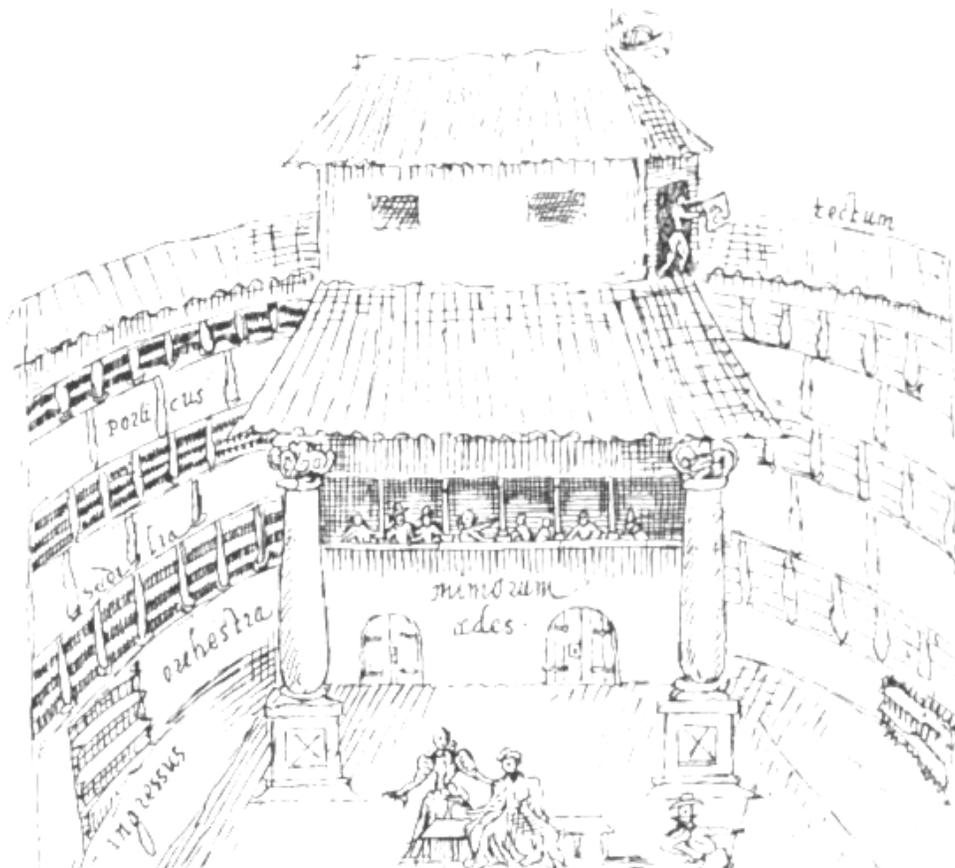


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA  
PROPAR**



**O EDIFÍCIO TEATRAL.  
RESULTADO EDIFICADO DA RELAÇÃO PALCO-PLATÉIA.**

Voltaire P. Danckwardt

Dissertação de mestrado  
Orientadora: Glenda Pereira da Cruz

**Porto Alegre, 2001**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA  
PROPAR**

**O EDIFÍCIO TEATRAL.  
RESULTADO EDIFICADO DA RELAÇÃO PALCO-PLATÉIA.**

Voltaire P. Danckwardt

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em  
Arquitetura.

Orientadora: Glenda Pereira da Cruz

**Porto Alegre, 2001**

*O esforço é grande e o homem é pequeno.  
Eu, Diogo Cão, navegador, deixei  
este padrão ao pé do areal moreno  
e para diante naveguei.  
A alma é divina e a obra imperfeita.  
Este padrão sinala aos céus  
que, da obra ousada, é minha a parte feita  
o por fazer é só com Deus.*

**Fernando Pessoa**

**À minha esposa Marley, por sua contribuição  
como atriz, arquiteta e companheira,  
e a meus filhos Frances e Max.**

## **Agradecimentos**

À minha orientadora, pela dedicação,  
Professora Glenda Pereira da Cruz.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul

À Universidade do Vale do Rio dos Sinos

À todos os colegas e amigos  
que de uma forma ou outra colaboraram com este trabalho.

## SUMÁRIO

	p.
<i>Agradecimentos</i> .....	iii
<i>Lista de ilustrações</i> .....	vi
<i>Resumo</i> .....	xx
<i>Abstract</i> .....	xxi
<b>Introdução</b> .....	01
<b>I. CONCEITUAÇÃO</b> .....	06
1. O que é Teatro?.....	07
2. O senso de lugar e a convenção teatral.....	11
<b>II. A EVOLUÇÃO CONTINUADA E AS PRECEDÊNCIAS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO</b> .....	14
3. O Teatro Grego.....	15
3.1. Teatro de Dionísio Eleutério.....	15
4. O Teatro Romano.....	28
5. Cristianismo e drama religioso medieval.....	37
6. Renascimento e a perspectiva cênica.....	53
6.1 O Teatro Olímpico de Vicenza e o Teatro de Sabbioneta.....	60
6.2 A Commedia dell'Arte e o teatro de rua.....	67
7. Quadras de tênis, o Hôtel de Bourgogne e os 'parterres' franceses.....	70
8. Arenas de touros e ursos e a emergência do tipo elisabetano de teatro.....	76
8.1 O tablado elisabetano.....	79
8.2 O Globe.....	88
9. Os Corrales e o Século de Ouro espanhol.....	98
10. Cenários móveis e as origens do tipo Palco Italiano.....	105
10.1 Inigo Jones e o Classicismo Inglês.....	108

11. A Ópera italiana e os teatros públicos.....	111
12. O teatro de Restauração inglesa.....	117
13. O crescimento do espetáculo cênico.....	123
14. A Beaux Arts e o edifício racional.....	131
15. Paris e Bayreuth, duas óperas, dois conceitos.....	137
15.1 A Ópera de Garnier, a Beaux Arts e o Teatro Italiano.....	138
15.2 Wagner, a Ópera de Bayreuth e o teatro moderno.....	141
<b>III. O TEATRO CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>145</b>
16. A caixa de palco, Appia, Craig e os precursores do movimento moderno.....	146
17. O século XX e a pluralidade tipológica.....	155
18. O senso de lugar nos cinco tipos do teatro contemporâneo.....	160
18.1 O palco em arena.....	163
18.2 O palco avançado.....	171
18.3 O palco aberto.....	177
18.4 O palco de proscênio.....	185
18.5 O palco flexível.....	194
Considerações finais.....	200
Bibliografia.....	205

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### O Teatro Grego

1. **Teatro de Dionísio Eleutério, fase I.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 9
2. **Teatro de Dionísio Eleutério, fase II.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 24
3. **Geometria das orquestras gregas.** Desenho em Cad, pelo autor.
4. **Teatro de Dionísio Eleutério, fase III.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 14
5. **Teatro de Eretria.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 17
6. **Teatro de Priene, Ásia Menor.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 24
7. **Teatro grego segundo Vitruvius.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 26
8. **Complexo Monumental de Zeus.** BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à Arquitetura*. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 38.

### O Teatro Romano

9. **Antigo palco em Corinto.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 10
10. **Teatro of Dionísio.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 27
11. **Teatro de Delphi.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 27

12. **Teatro de Miletus** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 13
13. **Teatro de Pompéia**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 28
14. **Teatro de Marcelo**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 29
15. **Teatros de Epidauro e Herode Ático, desenhados na mesma escala**. RATTI, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p. 49
16. **Teatro de Aspendos**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 30
17. **Velarium no teatro de Aspendos**. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p. 246

### **Cristianismo e Drama Religioso Medieval**

18. **Medieval church setting**. LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, pg 3
19. **A paixão de Villingen**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.37
20. **A paixão de Lucerne**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 38
21. **A paixão de Valenciennes**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 36
22. **O martírio de St. Apollonia**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 34
23. **Piran Round**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 35
24. **Pageant medieval**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and*

- playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 39
25. **O triunfo de Isabella**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 39
26. **Pageant medieval**. LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 8
27. **The Great Hall, Penshurst Place**. LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, pg 11
28. **Performance in a medieval hall**. LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 11
29. **The Great Hall, Penshurst, Kent**. - LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.41
30. **The Great Hall, Penshurst, Kent**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.41
31. **The Great Hall, Penshurst, Kent**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.41
32. **The Great Hall, Penshurst, Kent**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.41
33. **Ballet Comique de la Reyne**. CARLSON, Marvin A. *Places of Performance : The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University, 1993, p.43.
34. **Stage in King's College Chapel, 1564**. LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 13

## **O Renascimento e a Perspectiva Cênica**

- 35.a **Reconstituição do teatro romano Cesariano feita em 1521, conforme descrições de Vitruvio**. RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p. 67
- 35.b **Teatro romano de Vitruvio** .RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia:*

- variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p. 68
36. **Mansions medievais**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 43
37. **Arranjo de palco para peça de Terence, 1943**. LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 16
38. **Projeto de Serlio para um palco temporário**. LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 17
39. **Reconstrução em escala do teatro de Serlio**. LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 17
40. **Planta e lateral de teatro romano da antigüidade, segundo Serlio, 1545**. RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p. 68
41. **Cena trágica**. RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p. 50
42. **Cena cômica**. RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p. 50
43. **Cena satírica**.- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p. 50
44. **Corte do Teatro Olímpico**. WUNDRAN, Manfred; PAPE, Thomas. *Andrea Palladio*. Berlim: Benedikt Taschen, 1990, p. 226
45. **Planta do Teatro Olímpico**. WUNDRAN, Manfred; PAPE, Thomas. *Andrea Palladio*. Berlim: Benedikt Taschen, 1990, p. 227
46. **Teatro Olímpico, Vicenza**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 46
47. **Colunata da audiência**. WUNDRAN, Manfred; PAPE, Thomas. *Andrea Palladio*. Berlim: Benedikt Taschen, 1990, p. 230
48. **Frons Scaenae – Teatro Olímpico**. WUNDRAN, Manfred; PAPE, Thomas. *Andrea Palladio*. Berlim: Benedikt Taschen, 1990, p. 231
49. **Desenho de uma parte do cenário fixo do Teatro Olímpico**. RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p.104

50. **Teatro Olímpico Sabbioneta.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse.* London: Methuen, 1984, p. 47
51. **Commedia dell'Arte.** CARLSON, Marvin A. *Places of Performance : The Semiotics of Theatre Architecture.* New York: Cornell University, 1993, p. 132.
52. **Giacomo Callot – Plataforma da Commedia dell'Arte** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse.* London: Methuen, 1984, p. 48
- Quadras de Tênis, Anfiteatros e “Parterres” Franceses**

53. **Hôtel de Bourgogne – 1548.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse.* London: Methuen, 1984, p. 50
54. **Royal Tennis Court.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse.* London: Methuen, 1984, p. 49
55. **Hôtel de Bourgogne.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse.* London: Methuen, 1984, p. 52
56. **Hôtel de Bourgogne – 1647.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse.* London: Methuen, 1984, p. 50
57. **Hôtel de Bourgogne – 1717.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse.* London: Methuen, 1984, p. 51

#### 4 Arenas de Touros e Ursos e a Emergência do Tipo Elisabetano de Teatro.

58. **Amphitheatres on Bankside.** LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse.* New York: Methuen, 1988, pg 31
59. **The Swan, por de Witt.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse.* London: Methuen, 1984, p.53
60. **The Swan Theatre, 1594,1596.** LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse.* New York: Methuen, 1988, p. 34
61. **The Swan Theatre.** LEACROFT, Richard. *The Development of English*

- Playhouse. New York: Methuen, 1988, p.36
62. **The Westminster Dormitory.** LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse.* New York: Methuen, 1988, p. 24
63. **Vista do tablado e arquibancadas do Blackfriars.** Ilustração obtida da Internet em <http://web.uvic.ca/shakespeare/Library/SLTnoframes/stage/blackfriars1.html>
64. **Reconstrução do Rose.** MACKINTOSH, Iain. *Architecture, actor & audience.* New York: Routledge, 1993, p.13
65. **Escavações arqueológicas no sítio do Rose, em 1989.** MACKINTOSH, Iain. *Architecture, actor & audience.* New York: Routledge, 1993, p. 12
66. **O Fortune.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/englisch/shakespeare/gifs/slide10.jpg>, na data de 13/12/2000.
67. **Detalhe do Globe e do Hope.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.reading.ac.uk/globe/oldglobe/pictures/HollarGlobeDef.jpg>, na data de 13/12/2000.
68. **Vista de Bankside por Hollar.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.reading.ac.uk/globe/oldglobe/pictures/HollarBankside.jpg>, na data de 13/12/2000.
69. **Vista de Bankside por Norden.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.reading.ac.uk/globe/oldglobe/pictures/NordenRose.htm>, na data de 13/12/2000.
70. **Vista de Bankside por Visscher.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.reading.ac.uk/globe/oldglobe/pictures/VisscherWest.jpg>, na data de 13/12/2000.
71. (a e b) **Geometria Ad Quadratum** – desenho em CAD pelo autor.
72. **O segundo Globe, em 1614.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse.* London: Methuen, 1984, p. 57
73. **Globe.** MORLEY, Jacqueline, JAMES, John. *Shakespeare's Theatre.* New York: Peter Bedrick, 1999, p. 17
74. **Plano geral do International Shakespeare Globe Centre.** Ilustração obtida da Internet em

<http://www.reading.ac.uk/globe/GLOBE/NEWGLOBE/Pictures/ISGCPlan.gif>, na data de 13/12/2000.

75. **Planta do novo Globe.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.reading.ac.uk/globe/GLOBE/NEWGLOBE/Pictures/MarkedPlan.gif>, na data de 13/12/2000.

76. **Platéia no novo Globe.** Imagem obtida da Internet em <http://www.reading.ac.uk/globe/1996/PICTURES/Groundlings.jpg>, na data de 13/12/2000.

77. **O Blackfriars.** - Ilustração obtida da Internet em <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/englisch/shakespeare/gifs/slide15.jpg>, na data de 13/12/2000.

### **Os Corrales e o Século de Ouro Espanhol**

78. **Corral espanhol.** Ilustração obtida da Internet em <http://parnaseo.uv.es/Ars/Imagenes/Loci/11.htm>, na data de 17/01/2001.

79. **Inn-yard inglês do século XVI.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.wpi.edu/Academics/Depts/HUA/TT/Globe/slide4.html>, na data de 21/11/2000.

80. **Arco de proscenio espanhol.** <http://parnaseo.uv.es/Ars/Imagenes/Tramoya/4.htm>, na data de 17/01/2001.

81. **Corral del Príncipe.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/graphics/principe2.jpg>, na data de 18/01/2001.

82. **Vista interior do corral del príncipe, por Carlos Dorremocha.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/graphics/principe1.jpg>, na data de 18/01/2001

83. **Corral de Almagro.** Ilustração obtida da Internet em <http://parnaseo.uv.es/Ars/Imagenes/Loci/1.htm>, na data de 17/01/2001

## **Máquinas de Cena e as Origens do Tipo Palco Italiano**

84. **Teatro Farnese, Parma, Itália, 1618-20.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 60-61
85. **Teatro Farnese.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 62
86. **Teatro Farnese.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984,, p. 62
87. **Planos para um teatro, por Inigo Jones.** LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p.69
88. **Teatro não identificado de Inigo Jones.** LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 71
89. **Cockpit-in-Court.** LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 76

## **A Ópera Italiana e os Teatros Públicos**

90. **Teatro SS. Giovanni e Paolo.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.67
91. **Teatro SS. Giovanni e Paolo.** BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.298
92. **Salle des Machines.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.68
93. **Cenário para a Salle des Machines.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.comedie-francaise.fr/gravures/H28.htm>, na data de 12/11/2000.
94. **Comédie Française, Paris, 1689.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.69

## O Teatro da Restauração Inglesa

95. **Lincoln's Inn Fields, Londres, 1661.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.71
96. **Theatre Royal, Drury Lane, 1674.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.73– fig. 117
97. **Theatre Royal, Drury Lane, 1674.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 73 –fig115
98. **Theatre Royal, Drury Lane, 1775.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 74
99. **Theatre Royal, Drury Lane, 1775.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 75
100. **Covent Garden.** LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 106

## O Crescimento do Espetáculo

101. **Desenho de cena de Giuseppe Bibiena** - Ilustração obtida da Internet em [http://www.si.umich.edu/Art\\_History/UMMA/1957/1957\\_2.2.jpg](http://www.si.umich.edu/Art_History/UMMA/1957/1957_2.2.jpg), na data de 12/02/2001
102. **Interior do Teatro Científico.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.bimnet.it/vivimn/lacultur.htm>, na data de 18/10/2000.
103. **Interior do Teatro Científico.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.bimnet.it/vivimn/lacultur.htm>, na data de 18/10/2000.
104. **Teatro alla Scala.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 80-81
105. **Scalla de Milão.** BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p. 313.
106. **A Geometria Ad quadratum.** MACKINTOSH, Iain. *Architecture, actor &*

- audience*. New York: Routledge, 1993, p. 144.
107. **Teatros do século XVIII, desenhados na mesma escala, por V. Louis.** BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p. 4.
108. **Teatro Ideal de Saunders.** LEACROFT, Richard. *The Development of English Playhouse*. New York: Methuen, 1988, p. 163.
109. **Queen's Theatre.** DUMONT, G.P.M. *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, avec des détails de machines théâtrales*. Original de Paris, 1774. New York: Benjamim Blom, 1968, p.21.

### **A Beaux Arts e o Edifício Racional**

110. **Teatro de Besançon.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 91.
111. **Teatro de Lyons.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 87.
112. **Teatro de Bordeaux.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 88-89.
113. **Ópera de Paris – 1875.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.allposters.com/Galleryc.asp?aid=749&parentaid=0&item=148750>, na data de 17/01/2001.
114. **Ópera de Mônaco-1892.** Ilustração obtida da Internet em <http://www.allposters.com/Galleryc.asp?aid=99864&parentaid=0&item=149834>, na data de 17/01/2001.

### **Paris e Bayreuth, Duas Óperas, Dois Conceitos**

115. **Fachada da Ópera de Paris.** Ilustração obtida da Internet em [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Paris\\_Opera.html/cid\\_0011.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Paris_Opera.html/cid_0011.gbi), na data de 18/01/2001.
116. **Ópera de Paris por Charles Garnier.** COLQUHOUN, Alan. Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change. Cambridge: MIT Press, 1995, p.124
117. **Ópera de Paris por Viollet le Duc.** COLQUHOUN, Alan. Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change. Cambridge: MIT Press, 1995, p.124.
118. **Ópera de Bayreuth – Planta.** BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.315
119. **Interior do Teatro de Bayreuth.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984,p.113
120. **Festspielhaus de Bayreuth.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.114-115
121. **Ópera de Paris e Bayreuth, desenhadas na mesma escala.** MACKINTOSH, Iain. *Architecture, actor & audience*. New York: Routledge, 1993, p.42

### **A Caixa de Palco, Appia, Craig e os Precusores do Movimento Moderno**

122. **Maquete da Ópera de Paris.** Ilustração obtida da Internet em [http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Paris\\_Opera.html/cid\\_0011.gbi](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Paris_Opera.html/cid_0011.gbi), na data de 18/01/2001.
123. **Corte da Ópera de Bayreuth.** BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.315
124. **Coxias da Ópera de Paris.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.112
125. **Mecanismos de palco.** LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre*

- and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.111
126. **Setorização das áreas do palco de proscênio**. Desenho em CAD pelo autor
127. **Domo de Mario Fortuny**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.125
128. **Cenário de Appia** - Ilustração obtida da Internet em [http://www.warwick.ac.uk/fac/arts/Theatre\\_S/videos/revol.html](http://www.warwick.ac.uk/fac/arts/Theatre_S/videos/revol.html), na data de 18/01/2001.
129. **Cenário de Appia** - Ilustração obtida da Internet em [http://www.warwick.ac.uk/fac/arts/Theatre\\_S/videos/revol.html](http://www.warwick.ac.uk/fac/arts/Theatre_S/videos/revol.html), na data de 18/01/2001.

### **O Século XX e a Pluridade Tipológica**

130. **Teatro nº6 – Norman Bel Geddes**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984,p.144
131. **Três teatros em quadrante**. MACKINTOSH, Iain. *Architecture, actor & audience*. New York: Routledge, 1993, p. 145
132. **Teatro Total de Walter Gropius** – Enciclopédia Mirador Internacional, Encyclopaedia Britannica do Brasil, São Paulo, 1976, vol. 19, p.10783.

### **O Senso de Lugar nos Cinco Tipos do Teatro Contemporâneo**

133. **Teatro de arena circular**. Desenho em CAD pelo autor.
134. **Teatro de arena poligonal**. Desenho em CAD pelo autor.
135. **Montagem de Mãe, de Nicolai Oklopkov , no Teatro Realístico de Moscou, 1930**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.186
136. **Teatro nº14 de Norman Bel Geddes, 1914-1922**. LEACROFT, Richard;

- LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984,p.194
137. **Teatro de Arena no Vaughan College Hall**. LEACROFT, Richard;  
LEACROFT, Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984,p.191.
138. **Martha Cohen Theatre, em Calgary, Alberta**. MACKINTOSH, Iain.  
*Architecture, actor & audience*. New York: Routledge, 1993, p.131.
139. **Warner Avenue Theatre**. STEELE, James. *Theatre Builders*. London:  
Academy Group, 1996, p.127.
140. **Warner Avenue Theatre**. STEELE, James. *Theatre Builders*. London:  
Academy Group, 1996, p.129.
141. **Royal Exchange Theatre, Manchester**. LEACROFT, Richard; LEACROFT,  
Helen. *Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p.193.
142. **Royal Exchange Theatre**. Imagem obtida da Internet em  
<http://www.manchestersonline.co.uk/ewm/ic6/30.html>, na data de 20/02/2001.
143. **Palco avançado poligonal**. Desenho em CAD pelo autor.
144. **Palco avançado circular**. Desenho em CAD pelo autor.
145. **Assembly Hall, Edinburg**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen.  
*Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 175
146. **Quatro teatros de palco avançado, desenhados na mesma escala**.  
MACKINTOSH, Iain. *Architecture, actor & audience*. New York: Routledge,  
1993, p. 55
147. **Teatro em Stratford, Ontario**. LEACROFT, Richard; LEACROFT, Helen.  
*Theatre and playhouse*. London: Methuen, 1984, p. 177
148. **Teatro em Stratford, Ontario**. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics  
and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.271.
149. **Festival Theatre, Chichester**. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics  
and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.275.
150. **Festival Theatre, Chichester**. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics  
and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.276.
151. **Crucible Theatre**. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and  
Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.278.
152. **Crucible Theatre**. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and*

- Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.279.
153. **Palco aberto**. Desenho em CAD pelo autor.
154. **Olivier Theatre – Planta baixa**. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, Olivier Theatre – corte - Auditorium Acoustics and architectural design – p.282.
155. **Olivier Theatre**. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.283.
156. **Olivier Theatre. –vista frontal da platéia**. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.283.
157. **Plano geral do Art Tower Mito**. STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p.95.
158. **Palco aberto do Art Tower Mito**. STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p.96.
159. **Palco aberto do Art Tower Mito**. STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p.96.
160. **Palco avançado do Art Tower Mito**. STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p.97.
161. **Palco avançado do Art Tower Mito**. STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p.97.
162. **Metz Music Centre, vista interna**. CERVER, Francisco Asensio. *Places of Entertainment*. Barcelona: Atrium, 1992, p. 175.
163. **Metz Music Centre, corte longitudinal**. CERVER, Francisco Asensio. *Places of Entertainment*. Barcelona: Atrium, 1992, p. 170.
164. **Planta baixa do Tsuda Hall**. CERVER, Francisco Asensio. *Places of Entertainment*. Barcelona: Atrium, 1992, p. 113.
165. **Corte do Tsuda Hall**. CERVER, Francisco Asensio. *Places of Entertainment*. Barcelona: Atrium, 1992, p. 112.
166. **Vista interior do Tsuda Hall**. CERVER, Francisco Asensio. *Places of Entertainment*. Barcelona: Atrium, 1992, p. 117.
167. **Palco de proscênio**. Desenho em CAD pelo autor.
168. **Denominação dos setores de palco**. Desenho em CAD pelo autor.

169. **Planta e corte do Lyttelton Theatre – Royal National Theatre, Londres.** BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.265.
170. **Vista interior do Lyttelton Theatre.** Royal National Theatre, Londres. BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.266.
171. **Ponto de comando no Lyttelton Theatre – Royal National Theatre, Londres.** BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.267
172. **Rebatimentos acústicos a partir do ponto de comando no Lyttelton Theatre – Royal National Theatre, Londres.** BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. New York: Routledge, 1998, p.267
173. **Planta parcial do palco e platéia da Ópera de Garnier - Essays in Architectural Criticism – p.124**
174. **Planta do Performing Arts Center.** STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p.204
175. **Vista do palco do Performing Arts Center.** STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p.206
176. **Corte axonométrico do Performing Art Center.** STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p.207
177. **Teatro flexível.** Desenho em CAD pelo autor.
178. **The Green Umbrella.** STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p. 134
179. **The Green Umbrella.** STEELE, James. *Theatre Builders*. London: Academy Group, 1996, p. 136 e 137
180. **Cottesloe Theatre.** MACKINTOSH, Iain. *Architecture, actor & audience*. New York: Routledge, 1993, p. 122

## Resumo

Esta dissertação estuda a arquitetura teatral sob o aspecto da relação existente entre o palco e a platéia como fator determinante e conseqüente da configuração do espaço arquitetônico.

Aborda a evolução tipológica dos teatros no mundo ocidental, com ênfase nas configurações do edifício como suporte para a encenação teatral, a partir de exemplos significativos de cada período.

Estabelece ligação entre a produção dramática e a participação do espaço arquitetônico como facilitador do processo de percepção, considerando as propriedades geométricas do palco e sua interface com a audiência.

Discute os aspectos cenotécnicos, acústicos e óticos como impositivos instrumentais de projeto do edifício teatral e suas conseqüências no resultado edificado.

Gera um ponto de partida para a fundamentação teórica necessária ao desenvolvimento de projetos de teatros, em especial nas relações morfológicas entre o espaço do ator e o do público.

## Abstract

This essay studies the theatre architecture in the aspects of stage audience relationship, meaning as a determining and consequent factor of architectural space.

Approaches western theatres typological evolution with emphasis on building configuration as theatrical performance support, using for this purpose significant examples of each historical periods.

Establishing links between dramatic production and architectural space participation facilitating perception process, considering the geometric stage properties and its audience interaction.

Discusses stage techniques, acoustical and optical aspects, as a demand instrumental for theatre building design and its consequences in building results.

It brings about a starting point for the necessary theoretical basis of theatre designing development, specifically in morphologic actor audience relationship.

## 1 Introdução

Esta dissertação propõe uma abordagem da arquitetura teatral sob o ponto de vista da relação estabelecida entre a área de atuação, o palco, e o espaço da audiência, a platéia. Os motivos que levaram este autor à escolha do tema são de três naturezas:

Primeiro, o envolvimento com a atividade teatral propriamente dita, ao longo de mais de 20 anos, nas diversas atividades de suporte à encenação, como criador de projetos de iluminação e cenários, permitindo com isto uma vivência do evento teatral sob a ótica do palco.

Segundo, o desenvolvimento como arquiteto de alguns projetos de teatros, assessorias à implantação de outros e inúmeras reformas e adaptações de edifícios preexistentes em casas de espetáculo.

Terceiro, o interesse pela investigação de uma resposta para a questão de como se dá a participação da arquitetura no evento teatral.

Inicialmente pretendendo uma abordagem do teatro contemporâneo, a revisão bibliográfica indicou um caminho para a pesquisa que apontava para a gênese do próprio rito teatral. Desta forma, foram abordados tanto os sentidos físicos quanto metafísicos do espaço de encenação e audiência.

O recorte se dá no teatro ocidental; muito embora reconhecendo a relevância das manifestações dramáticas em outras culturas, o trabalho entende que estas não influenciaram diretamente o repertório ocidental de tipos disponível para projeto. Assim, importantes manifestações culturais como a ópera chinesa, o teatro Nô japonês, o teatro indiano, birmanês e tailandês, entre tantos, não foram abordados neste trabalho, mercedores que são de estudos específicos.

O trabalho não pretende ser um inventário da produção teatral ocidental, mas levantar os exemplos mais significativos do encadeamento tipológico que levou ao teatro contemporâneo, sob a ótica da relação palco-plateia. Desta forma, a metodologia adotada abriu mão do historicismo para investigar precedências tipológicas, por vezes avançando e por outras recuando cronologicamente.

Muito embora o trabalho procure demonstrar a vinculação entre a arte

dramática e a configuração espacial do edifício teatral, não se propõe a discutir o drama em si, mas seus reflexos na arquitetura, em especial no resultado arquitetônico produzido pela idéia de um edifício que responda conceitual e espacialmente à uma determinada maneira do fazer teatral.

A literatura disponível contém inúmeros tratados de arquitetura específicos sobre o tema, que de uma maneira geral discorrem sobre os aspectos dimensionais, funcionais, compositivos e tectônicos, poucos abordando, entretanto, os aspectos metafísicos envolvidos na experiência teatral, neste trabalho entendida como a comunhão de forma dramática, atuação, ambiente cênico, condições físicas do espaço e sua percepção por parte da audiência.

Para tal, a dissertação buscou além da literatura referente à arquitetura teatral, propriamente dita, a visão de autores, teatrólogos e pesquisadores das artes cênicas, quando abordam a questão da participação do espaço arquitetônico na encenação dramática e sua comunicação com o espectador.

São diversas as formas de arte cênica na qual alguém executa um tipo de performance, ao vivo, para uma audiência. Teatro, dança, música, espetáculos circenses, e mesmo formas híbridas como dança-teatro, ópera, espetáculos musicais, entre outros conformam um espectro amplo, cada qual com suas particularidades. Este trabalho aborda a atividade teatral circunscrita ao teatro dramático, encenado em edifício dedicado. Desta forma, referências à performances executadas em espaços de outras destinações são citadas quando, de alguma maneira, influenciaram ou foram influenciadas pelo teatro formal.

A dissertação desenvolve-se em três partes: conceituação, precedências históricas e teatro contemporâneo.

O **primeiro capítulo** busca uma definição para a atividade teatral, em seus aspectos conceituais, apresentando suas premissas poéticas e semiológicas, e discorrendo sobre sua finalidade como forma de expressão cultural da sociedade.

No **segundo capítulo** é apresentada a noção de **senso de lugar**, como constituição de um ambiente imaginário que situe o espectador, temporal e geograficamente na narrativa.

Na segunda parte são apresentados exemplos significativos da história dos

teatros, que pudessem demonstrar a evolução continuada da arquitetura teatral ocidental, analisando as formas de relacionamento palco-platéia oportunizadas pelo espaço arquitetônico.

Assim, no **terceiro capítulo** é abordada a origem do teatro na Grécia antiga, sua importância catártica para a sociedade helênica, seu ritualismo e suas condições físico-espaciais.

O **quarto capítulo** aborda o teatro romano, o surgimento do edifício teatral independente, suas características tipológicas e sua influência em períodos posteriores.

No **quinto capítulo** é investigado o teatro medieval, que embora não tenha se materializado em um tipo de edifício específico, introduziu pela relação palco-platéia proposta e pela peculiar maneira de constituir o senso de lugar, uma nova visão da encenação dramática.

O **sexto capítulo** apresenta o teatro renascentista à luz do resgate do classicismo e das novas posturas cenográficas decorrentes da representação pictórica em perspectiva. Aborda o surgimento de um palco produtor de ilusões e enganos visuais e seu efeito sobre uma audiência posicionada frontalmente a ele.

O **sétimo capítulo** discute os espaços teatrais franceses nos séculos XVI e XVII, implantados em antigas quadras de tênis e a influência do teatro do Hôtel de Bourgogne na constituição de um dos tipos presentes no repertório contemporâneo, no qual palco e platéia são implantados em um espaço único, os teatros abertos.

No **oitavo capítulo** é apresentado o teatro elisabetano, uma das formas mais discutidas – e louvadas – de integração entre o drama teatral e uma sociedade, surgido no final do século XVI e findo no início do XVII, na Inglaterra, período de surgimento de Shakespeare e de um teatro profundamente comprometido com a natureza sociocultural de sua audiência, encenado em um edifício que expressava arquitetonicamente esta postura.

O **nono capítulo** discorre sobre os teatros do Século de Ouro espanhol, no qual as apresentações aconteciam em espaços adaptados nos pátios interiores das residências, os *corrales* espanhóis.

O **décimo capítulo** aborda o desenvolvimento de técnicas de movimentação de cenários e suas conseqüências arquitetônicas. Discute também o teatro inglês, impregnado do neoclassicismo introduzido na Inglaterra por Inigo Jones e seus contemporâneos.

O **décimo primeiro** procura no surgimento da ópera italiana as influências anteriores e a consolidação do arco de proscênio como elemento determinante de uma relação palco-plateia.

No **décimo segundo capítulo** é abordado o teatro do período da restauração da monarquia inglesa, e o particular drama pós-Commonwealth do período, encenado em teatros de pequenas dimensões, para plateias nobres

O teatro como espetáculo é tratado no **décimo terceiro capítulo**. Aqui são tratados aspectos referentes ao potencial cenográfico dos teatros de proscênio do século XVIII, e a arquitetura teatral centrada na busca por melhores condições de acústica e visibilidade, demonstrada no Teatro alla Scala, de Milão.

No **décimo quarto capítulo** é analisada a racionalidade proposta pelo programa Beaux Arts e sua conseqüência nos edifícios teatrais, exemplificada por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc e seu teatro para Besançon, Sufflot, em seu teatro de Lyons e por Victor Louis, com o grande teatro de Bordeaux.

O **décimo quinto capítulo** finaliza a análise das precedências tipológicas, com uma análise comparativa da Ópera de Paris, de Charles Garnier e da Ópera de Bayreuth de Richard Wagner e Otto Bruckwald, exemplares que são da arquitetura teatral do período, tratando de modos diferentes a questão da relação palco-plateia.

A terceira parte deste trabalho investiga o reflexo no teatro contemporâneo das experiências anteriores e as novas posturas frente à uma sociedade culturalmente diversificada e reflexiva.

Para tal, o **décimo sexto capítulo** expõe as idéias de Adolphe Appia e Gordon Craig, como precursores do simbolismo cênico e da construção de um senso de lugar alicerçado no imaginário.

O **décimo sétimo capítulo** propõe a discussão do espaço arquitetônico teatral frente à pluralidade tipológica do século XX. Apresenta, entre outros, os

revolucionários projetos de Norman Bel Geddes e Walter Gropius e seu Teatro Total e o resgate do espírito elisabetano na interação entre o ator e a audiência.

Finalizando, o **décimo oitavo capítulo** apresenta uma descrição dos cinco tipos disponíveis no repertório do teatro contemporâneo. Iniciando com o palco em arena, aborda o palco avançado, o palco aberto, o palco de proscênio e o palco flexível, sob a ótica da participação da arquitetura no estabelecimento de uma relação palco-plateia.

Esta dissertação, portanto, coloca como questões:

Qual é a participação da arquitetura na relação palco-plateia?

De que forma o espaço arquitetônico pode contribuir na construção de um senso de lugar participativo que constitua o ambiente adequado à narrativa?

## I. CONCEITUAÇÃO

*“A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações.”*

Aritóteles

Ars Poética.

## 2 O que é teatro?

Teatro pode ser conceituado como *“a demonstração física de um texto escrito com nossa memória histórica, ancorada no efeito mútuo entre o texto e sua realização física”*, para uma audiência. (CARLSON, 1996, p.2 )

Esta conceituação do autor remete à noção de uma narrativa materializada por um ator através de um personagem reconhecido pela audiência, podendo ser resumida como A representando B para C.

Para Aristóteles teatro era a imitação por meio da representação em ação, ou como superiores (tragédia), ou como inferiores (comédia). (ARISTÓTELES in BRANDÃO, 1988, p.21)

Também COURTNEY (1980, p.20), define que teatro é *“representar para uma platéia”* e para tal baseia-se na definição de que representação é a imitação de alguém ou algo, implícita, portanto a idéia de (re)apresentação.

Para Cícero era *“uma cópia da vida, um espelho dos costumes, um reflexo da verdade”*. (CÍCERO in COURTNEY, op.cit., p.8)

Para Daniel Schneider é *“um sinônimo da habilidade de arrastar o espectador para um círculo mágico e retratar seus conflitos de tal forma a induzir a um efeito catártico semelhante ao sonho, do qual ele emerge revigorado”*. (SCHNEIDER apud COURTNEY, op.cit., p.111)

E para Friedrich Nietzsche teatro é *“o espaço da interação concreta entre o visível e o invisível...”* (NIETZSCHE, 1999, p.157)

O teatro poderia desta forma ser definido como a arte de um ator representando um personagem para uma audiência. Ou ainda, um ator, no palco, representando uma ação para uma audiência na platéia ou, reduzindo ainda mais, uma forma de relação entre um palco e uma platéia.

Cumpra aqui um esclarecimento semântico: teatro entendido como evento, em um sentido amplo representa encenação, texto, produção e audiência e teatro como edifício, aqui é entendido como espaço arquitetônico dedicado ao suporte de uma ação cênica.

Um evento teatral pode ocorrer em qualquer lugar que não um teatro, mas

desta maneira é uma ação cênica que não transforma este local em um teatro. Não se trata aqui de afirmar que somente um edifício dedicado seja o único suporte para uma verdadeira experiência teatral. Apresentações de rua e em outros lugares, muitas vezes baseiam-se exatamente na ausência de uma estrutura teatral formal para que possam atingir os objetivos de sua narrativa.

Este trabalho trata da construção de um sentido através de uma ação cênica desenvolvida em um teatro, neste ponto entendido como edifício teatral.

A maneira como a audiência percebe, interpreta e interage com os signos estabelecidos pela ação cênica é afetada por condições espaciais e fundamentalmente por seus pressupostos sociais e culturais.

Desta maneira, experiências teatrais em um determinado lugar e tempo, não podem ser transpostas para outros contextos sem que isto afete profundamente seu significado.

Assim também ocorre com o edifício teatral, no qual seus atributos de caráter referem-se a determinados contextos e a estes estão vinculados. Desta forma, o teatro grego não pode ser dissociado da sociedade helênica nem o teatro de Shakespeare do ambiente elisabetano, como tantos outros exemplos.

Muito foi escrito sobre o tema, e as opiniões parecem convergir para um ponto definido: sociedades e culturas específicas produzem sentidos próprios. Maneiras diversas de produção deste sentido, voltadas portanto para os interesses e capacidade de decodificação destes signos por parte da audiência, foram dando forma ao edifício teatral. Aparecem aqui as noções de significado e significante (o palco) defendidas por Ferdinand de Saussure e a inclusão do terceiro elemento, o interpretante (a platéia) de Charles Peirce. (CARLSON, op.cit, p.4-5)

A discussão da semiótica do espaço do espetáculo, não é entretanto o objetivo deste trabalho, centrado nos aspectos morfológicos do edifício teatral e suas conseqüências na relação palco-platéia.

É rica a literatura disponível sobre os aspectos dimensionais e configuracionais dos teatros e mais ainda sobre a arte dramática, o que já não ocorre quando se trata de relacionar arquitetura com a ação cênica.

O mais antigo tratado de arquitetura teatral conhecido, é um texto em sânscrito, do século V ou IV a.C., de autoria de Bharata, denominado *Natya Shastra*, que descreve no segundo capítulo o que seriam as formas básicas de um teatro: retangular quando o palco estivesse em uma das extremidades, quadrado quando o palco avança sobre a platéia e triangular quando destinado à arena.

Especificamente dedicadas ao tema são também as antigas publicações de Fabrizio Carini Motta, *Trattato sopra la Struttura de' Theatri e Scene*, de 1676, tida como a primeira obra ocidental dedicada ao tema, *Essay on the Ópera*, uma edição inglesa de Francesco Algarotti, de 1767, *Essai sur l' Architecture Théâtrale*, de Pierre Patte, de 1772, o *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacle d' Italie et de France*, de Gabrielle Dumont, de 1774, *A Treatise on Theatres*, de Georges Saunders, de 1790 e *Le Parallèle des principaux Théâtres modernes d' Europe*, de Clement Contant e Joseph de Filippi, de 1860, entre tantas outras, muitas das quais este trabalho, infelizmente, não teve acesso como documentos primários.

Outros autores de tratados genéricos de arquitetura abordaram o tema, como Vitrúvio, em seu *De Architectura Libri Decem*, que no Livro Quinto, descreve os teatros gregos e romanos, que viriam a se tornar referência para os arquitetos renascentistas. Também o *Dez Livros de Arquitetura* de L. B. Alberti e o *Précis des Leçons d'Architecture*, de J. N. L. Durand incluíram o teatro como edifícios públicos.

Dos autores recentes, merece destaque Richard Leacroft e sua parceria em algumas obras com Helen Leacroft. Em especial *Theatre and Playhouse* e *The Development of the English Playhouse*, onde é apresentada, desenvolvida pelo autor, uma extensa coleção de desenhos axonométricos de reconstituições de teatros, da antigüidade até o século XX. Também Peter Brook, com seu *Teatro e seu Espaço* (*The Empty Space*, no original), é uma importante obra, quase uma unanimidade, citada em muitos outros trabalhos.

E sobre a arte dramática, entre tantas obras relevantes, surge inequivocamente a *Ars Poética* de Aristóteles que forneceu um estatuto para o teatro, colocando conceitos como *verossimilhança* e *plausibilidade* que foram

assimilados e aplicados na arte dramática, assim como o foram, contemporaneamente no cinema, na publicidade, na psicanálise, etc.

Todas estas obras tratam, à sua maneira, de um objeto arquitetônico que esteve presente, de uma ou outra forma, mesmo que temporariamente inativos, no repertório dos edifícios cívicos urbanos.

Do teatro grego, que foi definido por Hegel como “*aberto, alegre e prazeroso aos sentidos*” um lugar “*em comunicação direta com o mundo da externa Natureza.*” (HEGEL apud CARLSON, op. cit., p.61) até um teatro que para Walter Gropius era um “*flexível edifício, capaz de transformar e refrescar a mente por seu impacto espacial*” (GROPIUS, 1996, p.12), o edifício teatral manteve sua importância como monumento, em especial no século XVIII, conforme Francois Blondel, no segundo volume de seu *Cours d'Architecture*:

“[...]nada contribui mais para a magnificência das cidades como os teatros públicos, e estes edifícios podem indicar por sua grandiosidade e disposição exterior a importância das cidades em que está situado.” (BLONDEL apud CARLSON, op. cit., p.78)

Sob outro aspecto, também a arte dramática representou, ao longo da história, importante papel como foro de discussão e reflexão dos temas concernentes à sociedade, seja nos aspectos mitológicos e religiosos gregos, como para os dramas litúrgicos medievais, para os dramas humanos e ao mesmo tempo universais do elisabetano ou vinculados às questões sociais como para Meyerhold e Piscator, no drama revolucionário russo.

Esta reflexão, portanto, construída através da representação de fatos, situações ou personagens, é atingida tão eficientemente quanto for a comunicação entre o palco e a platéia. Neste sentido cumpre abordar como se dá este processo e qual é a participação do espaço arquitetônico.

### 3 O senso de lugar e a convenção teatral

“O homem primitivo cantava, dançava e encenava mímicas para agradecer aos deuses e garantir fertilidade para sua família ou sucesso na caça e colheita”. (LEACROFT, 1984, p.1). Desta forma o autor apresenta a origem formal da encenação, o surgimento do rito teatral.

Referências pictóricas rupestres apresentam grupos de dança executando performances para uma audiência sentada em círculo. Esta configuração circular, primitiva e recorrente em várias culturas, é defendida por MACKINTOSH (1993, p.2) como a mais natural das formas de representação teatral e pressupõe uma convenção estabelecida entre o ator e a audiência, na medida em que é necessária uma abstração do fundo de cena, em que forçosamente aparece a platéia.

A narrativa apresentada nestas condições recorre aos signos passíveis de decodificação, baseados em premissas socioculturais<sup>1</sup>, por parte da audiência, representando situações, ambientes, épocas e condições climáticas, constituindo um **senso de lugar**, situando espacial e temporalmente a história encenada.

Este **senso de lugar** pode ser aqui relacionado com a idéia do “espírito de lugar” representado pelo “caráter genérico”, uma das duas variedades de caráter arquitetônico, defendidas por Julien Guadet:

“Simplificando uma longa tradição, Guadet fala de duas variedades de caráter. Uma pode ser chamada caráter tipológico ou programático e busca revelar o propósito do edifício e os valores conexos a este propósito – levando em consideração a influência do clima e a natureza do sítio e do lugar. Outra caráter genérico que busca representar civilização e cultura em coordenadas temporais e geográficas, o ‘espírito da época’ ou o ‘espírito do lugar’.” (GUADET in COMAS, 1989, p.99)

Desta maneira, diferentemente da literatura, que situa de forma textual o ambiente descrito<sup>2</sup>, o teatro propõe a ambientação através da ação desencadeada

---

<sup>1</sup> STYAN (1975, p.69) defende que a convenção teatral se estabelece segundo regras sociais, baseadas nas experiências prévias, de modo que o palco representa um espelho da audiência, uma extensão da vida real.

<sup>2</sup> “Era uma vez, em um reino distante, numa noite escura...”. Este formato de abertura da narrativa, comum na literatura

pela composição de vários fatores como ação e texto dos personagens, figurinos e elementos cenográficos, representando, e nunca contando a história<sup>3</sup>.

O teatro como um dos meios de imitação da natureza é defendido por Aristóteles em sua Poética Clássica: As diferenças que distinguem a imitação nas diversas formas de representação, como a pintura, a música, a dança e o teatro são de três naturezas: meios, objetos e maneira. Os meios entendidos como o suporte, o objeto como o representado e a maneira como forma; ou teatro, história e encenação. (ARISTÓTELES apud BRANDÃO, 1988, p.20)

Sobre a imitação na doutrina artística de Aristóteles, Horácio e Cícero, COLQUHOUN (1995, p.92) salienta: “O mais importante desta doutrina era a idéia de que a arte era uma imitação da natureza, e que a arte da antigüidade derivada desta lei devia ser imitada”

Enquanto que, segundo o autor, a imitação como parte da teoria arquitetônica é introduzida, juntamente com as idéias do neo-platonismo, a partir do século XV, no teatro<sup>4</sup> ela já era a essência, a gênese do próprio rito teatral.

A imitação arquitetônica como uma metáfora é entendida por SOLÁ-MORALES (1984, p.56) a partir de Quatremère de Quincy: “Por un lado, la imitación arquitectónica en Quatremère se entiende como metáfora de algo real y físicamente observable.”

Neste sentido, a constituição do **senso de lugar** na representação teatral pode ser vista como a decodificação pela audiência, segundo suas experiências pessoais, de um conjunto de signos que remetem metaforicamente a um tempo e espaço<sup>5</sup>. Audiência entendida como o conjunto dos espectadores, produzindo uma compreensão coletiva e não individual:

“Teatro é um evento tridimensional e tripartite, ator ou atores comunicando-se não simplesmente com você, o espectador, mas com você e com ele, ou ela,

---

infantil, busca a criação do **senso de lugar**, situando um tempo passado e indefinido e um espaço concreto e verossímil, logo nas primeiras linhas, propondo com isso uma “aceitação” da regras do jogo.

<sup>3</sup> Aristóteles, em sua Poética Clássica, define a razão do nome “drama” como a representação de uma ação, ou uma “ação agida”.

<sup>4</sup> BRANDÃO (op.cit, p.1) sobre a Poética de Aristóteles afirma: “A trajetória de sua importância começa efetivamente no século XVI, pois mal conhecida durante a Idade Média, através de compilações siríacas e árabes, só em 1498 sai a público a primeira edição latina feita sobre o original grego cuja impressão aparece apenas em 1503”

<sup>5</sup> GERVAIS (1943, p. 130) defende a idéia de “lugar” como uma fração do espaço. Neste sentido o lugar pode ser entendido como uma parte reconhecível de um todo

aqui ou acolá. Todos interagindo uns com os outros.” (MACKINTOSH, op.cit., p.2)

Neste sentido, a interação proposta pela obra teatral tem sua origem no relacionamento estabelecido pela audiência entre o drama apresentado e suas experiências cotidianas. Para que este processo possa ser desencadeado, o “acordo” entre o palco e a platéia pressupõe uma aceitação e cumplicidade da audiência e deve estar contido na própria estrutura da narrativa:

“O fator de adesão nasce, portanto, do relacionamento que o público estabelece entre a lógica interna da obra e o que ocorre na sua experiência cotidiana onde ele aprendeu a ver um compromisso relativamente estável entre as formas do ser e do parecer como processo de significação do mundo natural.” (BRANDÃO, 1988, p.10)

A participação da arquitetura do espaço de encenação na composição da convenção teatral é: “...um dos mais vitais ingredientes da experiência teatral e um dos menos compreendidos.” (MACKINTOSH, op.cit., p. 2).

A audiência como uma parte ativa e não passiva da experiência teatral é, na opinião do autor, conseqüência de determinadas condições espaciais que favorecem ou dificultam o processo, a exemplo de linhas de visão, condições acústicas, possibilidades cenográficas, entre outras.

Estes aspectos dão suporte para a criação do **senso de lugar**, da aceitação dos signos como significantes, do estabelecimento da convenção.

Ao longo da história, o teatro esteve sempre ligado ao pensamento filosófico vigente, e a serviço deste. O edifício teatral é abordado neste trabalho sob os aspectos configuracionais da relação proposta entre o palco e a platéia, e para tal é necessário um entendimento da sintaxe que doutrinou, nos diversos tempos e locais a arquitetura destes espaços.

## II. A EVOLUÇÃO CONTINUADA E AS PRECEDÊNCIAS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

*“Quando o foro estiver construído, deverá então ser escolhido um local para o teatro, para os espetáculos dos jogos dos deuses imortais nos dias festivos; que seja salubérrimo, assim como se descreveu no primeiro livro sobre a salubridade na construção das cidades ”*

Vitrúvio  
Architettura Libri Decem

#### 4. O teatro Grego

Responsável pelo “[...]único prazer literário disponível” para o cidadão da Polis, (COURTNEY,1980, p.5), o teatro ocidental é entendido, neste trabalho, como tendo suas origens na Grécia, século VI a.C<sup>6</sup>, nos cantos corais em honra ao deus Dionísio Eleutério, apresentados em procissões por melhores colheitas, que culminavam em áreas circulares – as *Eiras* - destinadas a secagem de grãos.

7

Esta conformação primitiva do teatro, com a encenação ocorrendo numa área central e o público geralmente posicionado em um semicírculo envolvente<sup>8</sup>, doutrinou a organização espacial das edificações destinadas a abrigar o drama grego.

Com a evolução dos cantos corais para formas literárias mais estruturadas - os *Tragós* (tragédias) e *Komós* (comédias) -, e com a instituição de festivais anuais<sup>9</sup> onde eram apresentadas as peças escritas e produzidas por autores como Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípides (494-406 a.C.) , no século VI a.C. surgem as primeiras edificações destinadas exclusivamente para o teatro, especificamente o Teatro de Dionísio, ao pé da Acrópole em Atenas e o Teatro de Epidauros, em Epidauro.

O drama, agora literariamente mais desenvolvido e complexo, passa a contar com uma estrutura dramática precisa e recorrente<sup>10</sup>, narrando episódios da história heróica grega.

---

<sup>6</sup> Muito embora ocorressem manifestações “prototeatrais” anteriores, nas grandes festas dionisiacas, apolíneas, etc., esta data é definida como o início do teatro formal grego por grande parte dos autores consultados. Desta maneira, podem ser entendidos os rituais “[...]apolíneo e seu oposto, o dionisiaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta.” (NIETZSCHE, 1999, p.32)

<sup>7</sup> Os ditirambos, a forma mais comum de canto coral das procissões dionisiacas, possuíam uma estrutura de versos episódica, apresentada por cantores e instrumentistas.

<sup>8</sup> Muito embora o semicírculo tenha sido a forma dominante do teatro helênico, alguns achados arqueológicos demonstram outras configurações, como nos primitivos teatros de Thorikos e o pequeno auditório do palácio de Knossos.

<sup>9</sup> Todo o nosso conhecimento do gênero TRAGÉDIA, no teatro grego, provem das obras escritas para os festivais anuais, em Atenas, por Sófocles, Eurípides e Ésquilo. Os autores participavam com uma TETRALOGIA, que consistia na apresentação de três tragédias e um drama Satírico (VASCONCELLOS, 1987, p.204-205-208).

<sup>10</sup> Aristóteles escreveu em sua Poética Clássica uma espécie de normatização da literatura teatral grega, descrevendo e estabelecendo funções para cada segmento dramático: A estrutura da narrativa do drama grego era rígida, composta de um prólogo, oito estásimos entremecendo sete episódios e um epílogo. Os estásimos eram apresentados por um coro, regido por um elemento central, o corifeu, que se reportava diretamente para a audiência. A ação era conduzida por um elenco de cantores e instrumentistas e ocorria numa posição excêntrica ao círculo. (BRANDÃO, op.cit., p.31)

Respondendo ao formato da narrativa, o teatro grego era composto por três setores principais: A *Cavea*, ou platéia, a *Skéne*, ou palco-camarim e a *Orkhestra*, espaço circular central destinado às evoluções do coro. A figura do corifeu, regendo o coro e comentando a ação, apresentava a visão e pensamento do homem comum, frente aos atos divinos apresentados pelos atores.

A *cavea*, geralmente desenvolvida em forma semicircular, possuía como foco visual o centro da *orkhestra*, e não a *skéne*, onde desenvolvia-se a ação propriamente dita, demonstrando a importância das intervenções do coro<sup>11</sup>. Enfatizando este aspecto, a área ocupada pela audiência ultrapassava a linha dos 180 graus, com óbvio comprometimento da visibilidade da *skéne*, o que dá suporte à idéia de que a atividade do coro estava ligada inseparavelmente à função catártica do drama ático.

Pelos versos trágicos, comentados e de uma certa forma explicados pelo corifeu, o espectador via espiares-se suas culpas, como nos versos do prólogo de Ajax, de Sófocles:

“- Não conheço, e lamento este infeliz, embora seja meu inimigo, ao ver pesar sobre ele a maldição. Em seu destino vejo meu próprio destino. Pois todos quantos vivemos somos apenas figuras de ilusão e sombras vãs.-

[...]Neste Odisseu fica completamente preso o espectador do drama, e a frase “ em seu destino vejo o meu” indica a atitude com que devemos encarar as peças de Sófocles em geral, não somente esta”. (LESKY, 1976, p.125)

A configuração da *orkhestra*, como centro visual da audiência, estabelecia a estreita relação entre o papel desempenhado pelo coro e a organização da sociedade ática, na medida em que enfatizava a opinião do cidadão, como uma espécie de interface entre os atos divinos e o espectador<sup>12</sup>.

Esta resposta arquitetônica ao programa doutrinou os aspectos configuracionais do teatro grego. A própria idéia do “solene” como um atributo de caráter do edifício teatral ático, era representada por uma fisionomia composta de

---

<sup>11</sup> A própria organização da Pólis, como cidade estado, em seus aspectos conceituais estava refletida na organização espacial e funcional do teatro grego. Neste sentido, é possível de estabelecimento de relações entre o conselho de cidadãos e o coro, a Acrópole e a *Skéne*, a ágora e a orquestra.

<sup>12</sup> NIETZSCHE (1999, p.52) cita A. W. Schlegel sobre a figura do coro e do corifeu: “[...] nos aconselha a encarar o coro, em certa medida, como a suma e o extrato da multidão de espectadores, como o espectador ideal.”

elementos referenciais da arquitetura dos templos religiosos. Mesmo em espaços modestos, a idéia do religioso sobrepunha-se ao laico, como o demonstra a evolução do Teatro de Dionísio, em suas diversas fases.

### Teatro de Dionísio Eleutério

Ao pé da face sul da colina da Acrópole, em Atenas, durante o século VI AC, foi construído um pequeno templo em honra do deus da fertilidade, Dionísio Eleutério. Era para este ponto que convergiam as procissões, chamadas de dionisiacas urbanas, onde eram apresentadas danças e cantos corais, os ditirambos.

Este templo, fronteiro a um altar (*Thymele*) para os sacrifícios, possuía uma *Stoá* composta de duas colunas dóricas, tendo uma rampa lateral de acesso a uma área destinada a apresentações (figura1).

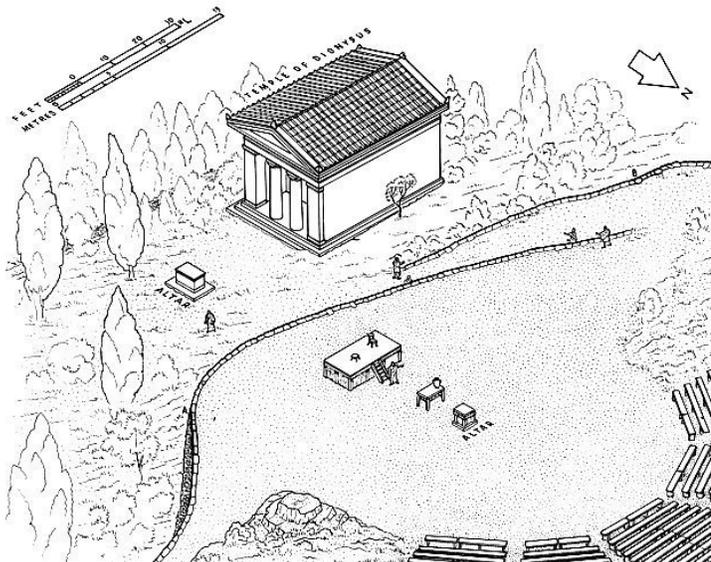


fig.1: Teatro de Dionísio Eleutério - fase I

A primeira fase do Teatro de Dionísio apresentava esta configuração:

“O templo estava situado abaixo do nível da “orkhestra”, a qual estava conectada por uma rampa ao longo da base do muro. Dentro da “orkhestra” existia um altar e uma mesa para sacrifícios, que mais tarde foi, provavelmente,

transformada em plataforma para os atores, um uso que foi mais tarde substituído, com a introdução de uma plataforma com degraus.” (LEACROFT, 1984, p.9)

A audiência era composta por bancos de madeira, apoiados diretamente no solo da encosta, o que proporcionava a inclinação necessária à boa visibilidade da orquestra. Afirma o autor, ainda, que o muro que continha a orquestra serviu como base para a futura implantação da *Skéné*, ou casa de cena.

As apresentações até meados do século VI AC, eram executadas por somente um ator. Esquilo (525-456 AC) introduziu nos textos literários o segundo ator e Sófocles (496-406 AC) o terceiro, que representavam todos os papéis, inclusive os femininos, utilizando-se de máscaras para a troca de personagem.

Surge, com isso, a necessidade de troca de figurino e de um espaço para tal. Este espaço desempenhava dupla função: abrigar as trocas de figurino e proporcionar um fundo para as encenações, com portas para a entrada e saída dos personagens.

Na segunda fase do teatro de Dionísio (figura 2), sobre o muro original, agora retificado, foi construída, uma casa de cena (*skéné*), composta de uma pequena cobertura sustentada por quatro colunas de madeira, dotadas de capitéis jônicos. Ao fundo, uma porta dava acesso a uma escada que levava ao nível do templo que permaneceu, e uma primeira e temporária edificação para as trocas de figurinos foi, provavelmente, construída ao pé do muro, contando com uma colunata aberta para o precinto do templo (ibid, p.13).

Lateralmente a esta *skéné*, pilares de madeira sustentavam tapadeiras, pintadas com motivos ornamentais, insinuando uma fachada de edifício. A área da audiência (*cávea*) foi ampliada tendo seu piso retificado, contando, nesta segunda fase, ainda com bancos de madeira.

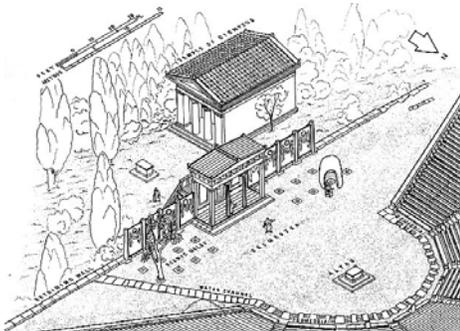


fig. 2: Teatro de Dionísio Eleutério – fase II

As laterais da *cávea* foram contidas por muros (*análemma*) que acompanhavam a inclinação do terreno, formando corredores de acesso à *orkhestra*, denominados *párodos*.

A orquestra também foi ampliada, mantendo o altar no centro, reafirmando sua forma semicircular. A primeira fileira (*prohédria*) da *cávea* recebeu bancos em pedra, destinados aos nobres e sacerdotes e um trono central, de uso exclusivo do rei. Dividida em sete segmentos, por corredores dotados de degraus (*klimakes*), a *cávea* tinha sua terminação além da linha do semicírculo, com centro geométrico e visual no centro da orquestra, evidenciando a importância da orquestra, e portanto do coro na configuração espacial do teatro.

Uma comparação entre os teatros de Megalópolis, Dionísio em Atenas e de Epidauro (figura 3), mostra pequenas variações tipológicas na forma da terminação da *cávea*. Em todos os três casos, a divisão era em sete segmentos trapezoidais (*kerkides*) de 30 graus cada, perfazendo 210 graus e ocasionando, conseqüentemente, um avanço de 15 graus sobre a linha dos 180 graus da *cávea*. Em Megalópolis, a curvatura da *prohedria* acompanhava o círculo da *cávea*, sendo que em Atenas o avanço sobre a linha do semicírculo acontecia num ângulo reto a este e em Epidauro, a curvatura aumenta seu raio, passando a ser igual ao diâmetro da orquestra.

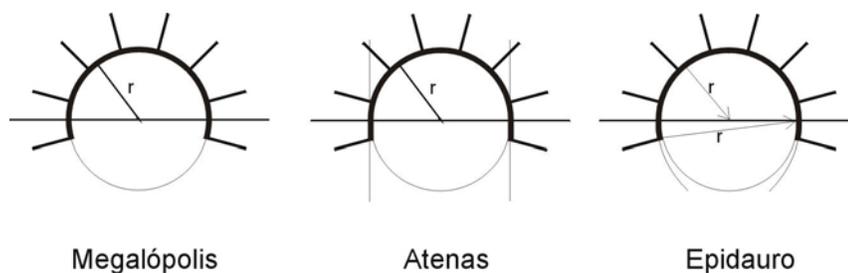


fig 3:Variações do formato da cávea

Este foco visual, estabelecido pela conformação da *cávea*, no centro da orquestra é recorrente em todos os teatros da Grécia Ática e responde a uma interação entre o palco e a platéia, proposta pela estrutura do drama no período.

Desta forma a arquitetura destes edifícios pretendia atender às demandas programáticas, em todos os seus níveis: funcionais, compositivos, tectônicos, de

caráter e de significado. Assim, a poética do espaço teatral grego estabelecia, com todos os seus elementos, a comunicação, a transmissão de sinais entre a audiência e a platéia, o estímulo e a reação.

Na busca por melhores condições de encenação, no século IV AC, o Teatro de Dionísio é alterado (figura 4), recebendo uma *skéné* dotada de maiores recursos, implantada no nível do precinto do templo, contando com uma longa *stoá*, dotada de colunas dóricas.

A parede voltada para a audiência dava suporte para a área de atuação, composta de um espaço retangular central (*proskenion*), dois avanços laterais cobertos (*paraskenion*), sustentados por colunas e uma área situada acima das portas centrais, ocupando toda a extensão do *proskenion*, denominada de *theologeion*. Neste espaço aconteciam as encenações de aparições dos deuses, algumas vezes contando com aparatos cênicos como plataformas móveis e suspensões por cordas, em mecanismos denominados *mechané* (com a denominação em Roma de *deus ex machina*).

No teatro grego a porta central da *skéné* representava o palácio, ou a casa do protagonista e as portas laterais as casas dos outros personagens. Por esta porta central, por vezes era introduzida em cena um mecanismo composto de uma plataforma deslizante (*ekklema*), transportando um grupo de atores.

Nesta terceira fase do teatro de Dionísio, foram acrescentadas fileiras de assentos, situados na parte superior da *cávea*, separadas da platéia inferior por um corredor (*diazomata*), destinados às castas inferiores, estrangeiros e mulheres. A distância da área de atuação agravou os problemas de acústica, naturais em teatros ao ar livre. Com o objetivo de projetar a voz para a platéia superior, as máscaras dos atores foram dotadas de uma espécie de megafone interno.

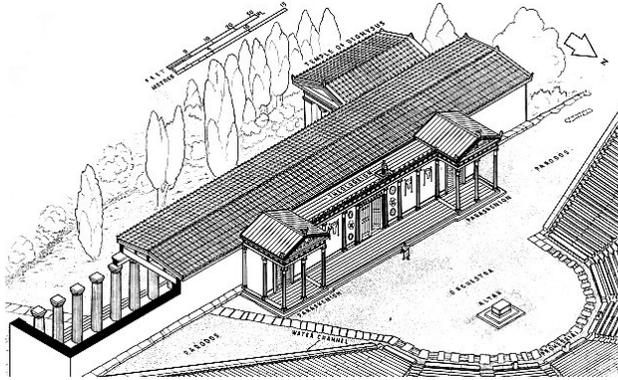


fig.4: Teatro de Dionísio –fase III

O número de assentos adicionados acima da *diazomata* era exatamente a quantidade necessária para fechar o círculo completo, se colocados no mesmo nível da platéia inferior. LEACROFT (op.cit., p.20) salienta que esta forma de leque da *cávea* é provavelmente a melhor solução para os problemas de acústica e visibilidade.

Tradicionalmente implantados em encostas, os teatros áticos geralmente não possuíam paredes de sustentação posterior da *cávea*. Entretanto, no Teatro de Eretria (figura5), no período Helenístico, a necessidade de aumento do número de assentos gerou uma parede posterior de cinco metros de altura, produzindo um efeito compositivo em que a *cávea* participava ativamente e de certa forma dominava, por suas dimensões o objeto arquitetônico.

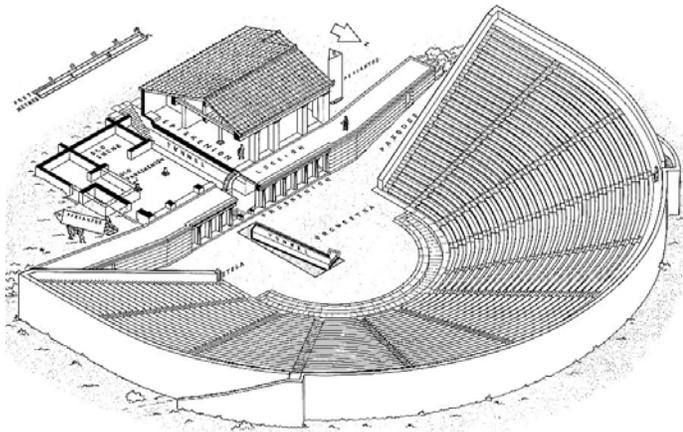


Fig. 5: Teatro de Eretria, Grécia – séc. V AC

Com o abandono da vinculação imprescindível com a topografia, o teatro surge como um edifício isolado, ainda que composto por partes de certa forma independentes.

Esta evolução do tipo tradicional: encosta – *orkhestra* – *skéné* é, em parte, resultado da independência parcial do edifício teatral grego dos fatores topográficos, representa uma precedência do totalmente independente edifício teatral romano .

O exemplo melhor conservado de teatro do período helenístico<sup>13</sup> pode ainda ser visto na cidade de Priene, na Ásia Menor. Por volta da metade do segundo século AC, o teatro apresentava a configuração vista ainda hoje (figura 6), resultado de um exaustivo processo de restauração, (LEACROFT, op.cit., p.25).

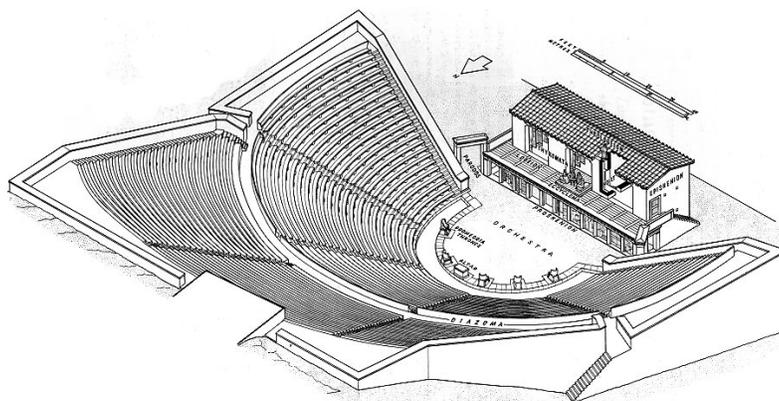


Fig. 6:Teatro de Priene, séc. II AC

Embora implantado em uma encosta, o teatro de Priene apresenta uma cávea praticamente independente, com muros, paredes e escadas de acesso complementando a declividade necessária ao espaço da audiência.

Os acesos laterais à orquestra, os párodos, são dotados de pórticos em pedra, estabelecendo uma ligação funcional e tectônica com a casa de cena.

Um *proskenion* estruturado com colunas em pedra contava com três portas que davam acesso a salas interligadas, dotadas de inúmeros aparatos cênicos, a exemplo de uma plataforma móvel, *eccyclema*, que surgia da porta central. Da mesma forma, um elevador rudimentar ligando o nível do *logeion* ao *theologeion*, fazia os atores surgirem por uma abertura no telhado, nas aparições dos deuses.

A necessidade destes elementos cenotécnicos foi a responsável pela evolução do tipo da “casa cênica”, agora com a função adicional de abrigar atores,

<sup>13</sup> O helenismo, na história grega, geralmente é datado a partir da ocupação de Atenas por Alexandre o Grande, por volta do século II a.C. O termo helenístico é usado como distinção do tempo puramente grego, ou helênico, dos séculos

efeitos e aparatos e não somente operando como fundo de cena.

A complexidade crescente das encenações não retirou, como é demonstrado nos teatros gregos dos períodos posteriores do Helenismo, a importância da *orkhestra* e, conseqüentemente, do coro.

A estrutura poética do drama permaneceu inalterada, contando com mais recursos na busca por uma constituição do senso de lugar mais verossímil, capaz de “convencer” a audiência do ambiente proposto pelo drama.

A conformação do Teatro de Priene corresponde muito proximamente ao teatro grego descrito por Vitrúvio (figura7):

Nos teatros gregos, nem tudo deverá ser feito segundo as mesmas proporções, porque, primeiramente, enquanto no teatro latino a circunferência inferior é dividida pelos ângulos dos quatro triângulos, no teatro grego o é pelos ângulos dos três quadriláteros que a tangem, e, no lado desse quadrilátero que estiver mais próximo à cena e cortar a circunferência, aí, o limite do proscênio será definido em sua direção” (POLÃO, 1999, p.130-131)

Vitrúvio descreveu alturas do logeion, ou palco acima do *proskenion* entre 1,5 e 1,8 metros (5 a 6 pés), o que não se confirma nas ruínas existentes, onde as alturas variam de maneira considerável. Recomendava também, a partir de seus estudos das relações geométricas dos teatros gregos e romanos, que o arquiteto seguisse proporções “a partir das quais chegará a uma composição harmoniosa, e, combinando-as, os (teatros) conformará à natureza do entorno e à grandeza do projeto”. (ibid, p.129,130)

---

anteriores. (PIJOAN, 1955, p.338)

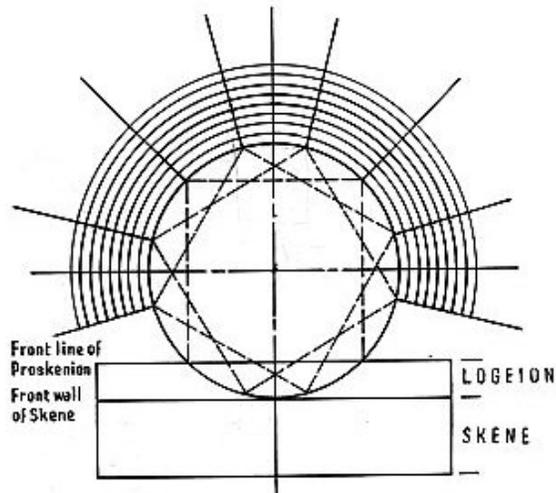


Fig. 7: Teatro grego segundo descrições de Vitruvius

Uma descrição de Vitruvius para elementos de ressonância acústica nos edifícios teatrais demonstra sua atenção para que “*nenhum lugar permaneça surdo*” :

“[...] façam-se vasos de bronze proporcionais à grandeza do teatro; e que seja fabricados de tal forma que, ao serem percutidos, possam fazer com que os sons musicais ressoem em seqüência, de um intervalo de Quarta, passando pela Quinta até chegar à Décima sexta. Após o que, construídas celas entre os assentos do teatro, serão aí dispostos de tal forma que não encostem em nenhuma parede e tenham ao seu redor espaços vazios, segundo proporções musicalmente estabelecidas” (POLÃO, *op.cit*, p.126)

A preocupação com acústica nos teatros gregos, pode ser relacionada com a função conceitual da arte dramática no período:

“ Um “Theorus – artista de teatro- era considerado como uma espécie de embaixador, uma vez que o teatro, realmente, corresponde a um tipo de atividade diplomática, ao trazer para aos olhos e ouvidos da assistência uma história de outro tempo ou lugar.

[...] uma parede – de pano, madeira ou pedra, conforme a época – que separava o palco dos bastidores, onde os atores preparavam-se para entrar em cena. Esse anteparo ajudava a projetar suas vozes, cujo poder físico decorria mais da própria disposição dos assentos. Acusticamente, uma voz emitida ao nível

do solo tem um volume duas ou três vezes menor do que quando pronunciada em espaços verticais e inclinados, que evitam sua dispersão.” (SENNETT, 1997, p.52)

O autor afirma que o teatro antigo “*amarrava*” uma percepção visual nítida de uma figura distante à sensação de uma voz mais próxima. Ainda: “*Sentada, a platéia dá muito mais atenção ao que ocorre à frente, fazendo pouco caso do que acontece ao lado ou atrás*”.(ibid.)

Na passagem do período clássico para o helenismo, ocorreram tentativas de aplicação dos conceitos de regularidade geométrica da arquitetura em cidades inteiras.

A influência da arquitetura teatral nesta forma de composição helenística, manifesta-se a partir do rompimento com o:

“[...] antigo hábito de resolver as composições de conjunto num sistema de relações com uma paisagem ilimitada. Estas relações, que antes eram definidas só de maneira empírica, são agora racionalmente definidas, individualizando um ângulo visual e enquadrando-o num conjunto arquitetônico. Esta maneira de compor está, certamente, ligada à técnica teatral.” (BENEVOLO, 1972, p.38)

O autor apresenta como argumento a integração do auditório com as condições topográficas, ocasionando que a paisagem desvendada pela forte inclinação da platéia, associada com a baixa altura da caixa cênica, constituía uma espécie de pano de fundo para espetáculo teatral. Afirma ainda:

“Pode-se dizer, esquematicamente que as arquiteturas assumem caráter paisagístico – não mais blocos contrapostos à paisagem, mas quase partes da própria paisagem – e que a natureza, por sua vez, é apresentada artificialmente, como num quadro, ou um fundo pintado.”(ibid. p.39)

Desta forma, ainda segundo o autor, no teatro de Pérgamo, (figura 8) vista de dentro “[...]a paisagem é contida na moldura arquitetônica, olhando de fora o complexo arquitetônico é contido na paisagem, segundo um cálculo proporcional preciso”<sup>14</sup>. (ibid.)

---

<sup>14</sup> Auguste Choisy é citado por FRAMPTON (1997, p.11) quando fala sobre isto: “Os gregos nunca visualizaram um edifício sem o terreno que o emoldurava e sem os outros edifícios que o circundavam... cada motivo arquitetônico, por si, é simétrico, mas cada grupo é tratado como uma paisagem em que só as massas se equilibram.”

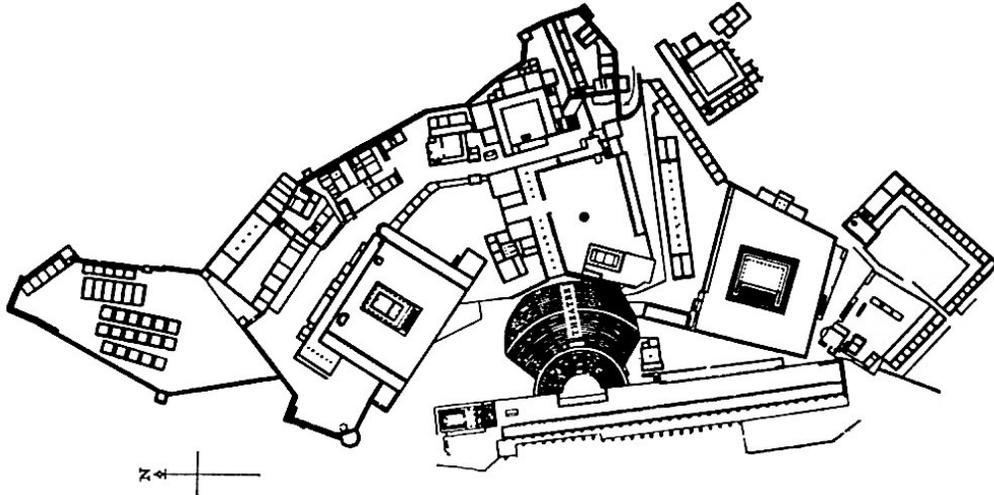


fig.8: Planta do complexo monumental de Pérgamo.

“ Sentada na montanha, a platéia ficava de frente para o vento Norte, enquanto o orador, de pé, voltado para o Sul, permanecia fora da sombra, com o rosto ao sol, sem qualquer anteparo por trás. Sua voz era a única mediação entre a massa de cidadãos e o panorama de colinas e céu.” (SENNET, *op.cit.* p.52)

Assim o autor destaca também a relação do edifício teatral com a paisagem circundante, afirmando ainda que a forma de fruição do espetáculo pela audiência era afetada por estes elementos configuracionais do anfiteatro grego, ocasionando que o relacionamento entre o palco e platéia era potencializado, como procura demonstrar com a afirmação:

“No teatro, esta ambivalência<sup>15</sup> serviu à tragédia: a audiência sentada sentia-se como se estivesse na mesma situação e circunstâncias vivenciadas pelo protagonista vulnerável, já que seus corpos, o do ator, inclusive, assumiam “uma posição humilde e submissa em relação à lei mais alta”.(ibid.)

A relação cena-coro-audiência fazia parte integrante do espírito helênico:

“Mas cumpre ter sempre presente no espírito que o público da tragédia ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra e que, no fundo, não se dava nenhuma contraposição entre público e coro: pois tudo era um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através desses sátiros.” (NIETZSCHE, 1999, p.58)

<sup>15</sup> SENNET (op.cit. p.53) baseia-se no historiador Jan Bremmer, para afirmar que os gregos consideravam muito importante a posição; quando sentado, o indivíduo assumia uma posição submissa e ambivalente.

Em uma comparação com a audiência dos teatros de sua época, o autor afirma:

“Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, sobrever<sup>16</sup> com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta” (*ibid.*).

Exemplo único na história, o edifício teatral grego possuía uma escala que tornava indissociáveis a forma de seus vários elementos constitutivos e a relação estabelecida entre o ator, o personagem e o público.

Uma questão que se apresenta é como acontecia esta relação, considerando que o Teatro de Dionísio abrigava um número próximo de 17.000 pessoas e o Teatro de Ephesus alcançava a marca dos 56.700 espectadores:

“A questão permanece: neste tamanho de teatro poderia a audiência grega ter uma experiência ritual com todas as implicações de participação homogênea, uma colaboração comunal entre ator e audiência? A primeira hipótese deve ser que não é o tamanho, mas o modo, acima de tudo, mesmo que isto significasse uma austera grandiosidade de apresentação auditiva. Para isto e para outros dramas religiosos antigos é argumentável que o segredo da experiência é encontrado na qualidade da forma circular: uma grande e circular orquestra de 78 pés no centro de tudo e as áreas próximas à vasta arena em si. [...] Com isto não defendemos a importância das medidas de um auditório, mas a profundidade da resposta que pode ser sentida pela conformação de tamanhos e disposição das linhas geométricas” (STYAN, 1975, p.111)

Desta maneira, a arquitetura do teatro grego, como pretendido demonstrar, “[...]sempre foi a resultante de uma postura coletiva (mística, estética, social, cultural, etc.)” (RATTO, 1999, p.69)<sup>17</sup>, e buscou responder à relação pretendida

---

<sup>16</sup> O bizarro termo “sobrever” foi incluído na tradução da obra de Nietzsche, pela impossibilidade de traduzir, na sua plenitude a palavra *übersehen* que significa tanto ver de cima como supervisionar. (GUINSBURG in NIETZSCHE, 1999, p.58)

<sup>17</sup> E fundamentalmente religiosa e política, na medida em que o drama grego representava o foro em que eram discutidos, teatral e liturgicamente, os mitos, a religiosidade e a sociedade.

entre palco-platéia.

A influência do drama e da arquitetura teatral ática no teatro ocidental é destacada por LEACROFT (op.cit., p.26): *“Destá forma os gregos foram instrumentos do desenvolvimento de inúmeras formas de relações entre atores e audiência que transformaram-se na base da experiência teatral até os dias de hoje”*.

## 5 O teatro Romano

“Duas fontes principais marcaram o teatro romano antes do período de influência grega. Foram elas, primeiro, os versos fesceninos, de origem etrusca, uma modalidade de diálogos improvisados, de teor geralmente obscuro. Segundo, a “FÁBULA ATELLANA”, da qual pouco se sabe além de que foi também muito improvisada e que versava sobre situações domésticas ou mitológicas. Estas influências ocorreram durante o período de dominação etrusca, do século VI ao século IV a.C.” (VASCONCELLOS, 1987, p.202)<sup>18</sup>

Ainda segundo o autor, os romanos tiveram contato com o teatro grego durante as Primeiras Guerras Púnicas (246-241 a.C.), na região do sul da Itália. Destas áreas, levaram para Roma, por volta de 240 a.C., a comédia e a tragédia, que foram acrescentadas aos “LUDI ROMANI”<sup>19</sup>.

“A partir da metade do 3º século a.C. tragédias e comédias gregas foram traduzidas e adaptadas para apresentação aos romanos. Os escritores Plautus e Terence basearam parte de seu trabalho na “Nova Comédia” grega.”<sup>20</sup> (LEACROFT, 1984, p.27)

Afirma também que, os entretenimentos “[...] populares, farsescos e acrobáticos[...]”, que existiram paralelamente ao drama “sério”, na Grécia antiga, transformaram-se, em Roma, na forma dominante de teatro, pelas apresentações de grupos itinerantes, denominados *Mimi Romani*<sup>21</sup>.

Os palcos móveis dos Mimi eram compostos de pequenos tabladros em madeira, com uma escada frontal de acesso e uma caixa de cena, normalmente

---

<sup>18</sup> O autor cita também as outras formas de fábulas romanas: FABULA PALLIATA, ou CREPIDATA, adaptações da Comédia Nova grega, FABULA PRAETEXTA, peça de conteúdo sério, FABULA TOGATA, comédia grega com ambientação em Roma, FABULA RICINIATA, uma espécie de mímica e FABULA SALTICA, termo latino para designar espetáculos de pantomima. (ibid., p.203)

<sup>19</sup> Os “LUDI ROMANI” eram festivais de lutas corporais, corridas de bigas, danças e espetáculos teatrais que não se restringiam às cidades romanas, mas serviam também de entretenimento para as tropas em campanha.

<sup>20</sup> GUINSBURG apud NIETZSCHE (1999, p.150) define a evolução do gênero cômico em termos de produção dramática em três fases: A Comédia Antiga, como a que temos em Aristófanes (448-380a.C.), Comédia Intermediária, representada por Antífanos e Alexis, e a Comédia Nova, que começou a prevalecer por volta de 336 a.C., em que eram apresentados temas de amor romântico por personagens imaginários extraídos da vida contemporânea.

<sup>21</sup> Os MIMI apresentavam-se em locais públicos, em palcos móveis, e incluíam, pela primeira vez até então, elenco feminino. Esta forma de representação teve como origem as tropas gregas de Phylakes, que apresentavam nas cidades do sul da Itália sátiras de peças sérias, nas quais eram incluídas cenas da vida cotidiana, em uma forma explicitamente obscena. O grande prestígio destes grupos deveu-se à este linguajar obscuro e a licenciosidade dos temas representados.

decorada e fechada por tecido pintado.

Baseado em pinturas de vasos, LEACROFT (op.cit, p.10). observa que a cobertura e a configuração de alturas e proporções mantém estreita proximidade arquitetônica com os primitivos palcos da Grécia Ática (figura 9). Nota, também o autor, que embora este tipo de espaço teatral tenha, ao longo da história, “[...] *descido lentamente na escala social.*”, sua presença é recorrente e decisiva na conformação do edifício teatral ocidental, notadamente na Inglaterra elisabetana, como será abordado em capítulo próprio.

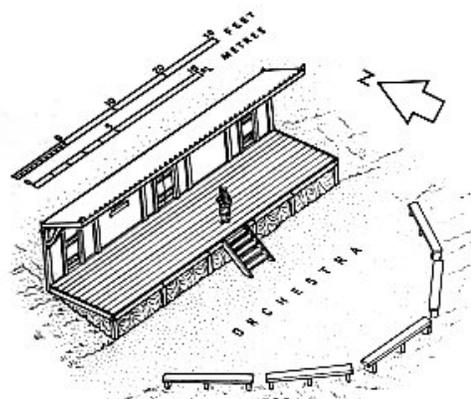


fig. 9: Teatro primitivo grego em Corinto.

Com a presença romana, os teatros gregos passaram por inúmeras transformações espaciais no sentido de adaptá-los às novas formas de espetáculo.

A *orkhestra* passou a ser palco de lutas, danças e apresentações acrobáticas, além da função original de abrigo para as evoluções do coro. Vários teatros tiveram a *orkhestra* pavimentada<sup>22</sup>, como o Teatro de Dioniso, Delphi e Miletus, entre outros.(figuras 10,11 e12).

---

(VASCONCELLOS, op.cit., p.129,130)

<sup>22</sup> As *orkhestras* não somente foram pavimentadas, como dotadas de pequenas muretas na borda, e tornadas estanques, de forma a abrigar espetáculos aquáticos – *naumachiae*– e ballet aquático. Em alguns casos, como em Miletus, algumas fileiras de assentos foram retiradas, dando a “ impressão” de que o piso foi rebaixado, formando verdadeiros tanques de água. (LEACROFT, op.cit., p.10)



fig.10: Teatro de Dionísio

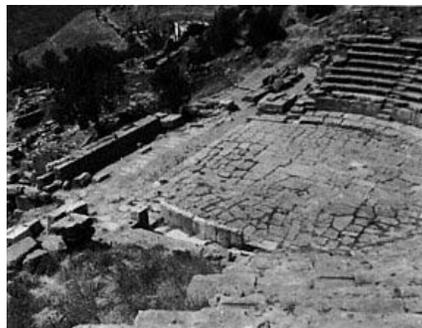


fig.11: Teatro de Delphi



fig. 12: Teatro de Miletus

Outras adaptações foram a transformação da *orkhestra* em espaços semicirculares em função da edificação de “caixas cênicas” mais próximas da área da platéia e do fechamento, em alguns casos, do acesso lateral – *parodos* – por muros, aumentando assim o controle de acesso. (LEACROFT, op.cit., p.27)

Por volta de 155 a.C. quando foi levantada a possibilidade de edificação de um teatro em pedra, perto do Palatino, em Roma<sup>23</sup>, sua execução foi vetada porque lugares sentados nos teatros eram proibidos – os espectadores deveriam assistir aos espetáculos em pé, para evitar que “*passassem dias inteiros no teatro*”. Afirma ainda que independente da veracidade da informação, somente em 55 a.C., com a construção do teatro de Pompéia, em Roma, foram acrescentados assentos fixos à platéia de um teatro romano.

Este teatro contava com um templo para Venus Victrix na parte mais elevada e central da cávea, sendo acessado por uma grande escadaria em

---

<sup>23</sup> Embora LEACROFT (ibidem) não defina autor ou tipo de teatro que seria construído, a citação foi incluída por apresentar comentário referente ao pensamento romano acerca da forma e relevância do teatro para a cultura romana por volta do século II a.C.

pedra.(figura 13)

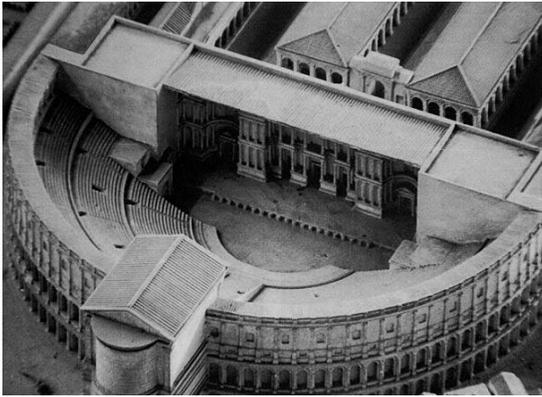


fig. 13: Teatro de Pompéia – 55a.C.

Com este projeto surge o primeiro edifício teatral constituído de um corpo arquitetônico único, fechado e erigido em solo plano, escapando da vinculação grega existente entre a topografia e a forma dos teatros. Desta forma, o aspecto exterior da *cávea* passa a ter importância compositiva, adotando a ordenação de arcadas, típica da arquitetura romana.

No teatro de Pompéia:

“[...] uma *cávea* semicircular dividida por *diazoma* ou *praecinctio* em duas partes, por sua vez subdivididas em dezesseis *cunhas*. Não existem indicações do número de níveis e é possível que todo o semicírculo da platéia tenha sido concebido para superar a proibição de assentos fixos.” (LEACROFT, *op.cit*, p.29)

Configuração semelhante aparece no teatro de Marcellus, edificado em Roma entre 13 e 11 a.C.(figura 14).

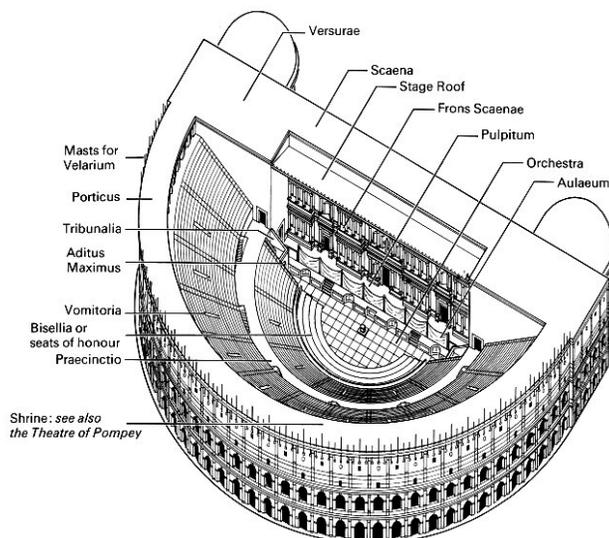


fig. 14: Teatro de Marcellus – 13-11 a.C.

A ilustração apresenta as principais diferenças entre os teatros gregos e romanos, evidenciadas pelo desenho em mesma escala do teatro helênico de Epidauro e do teatro romano de Herodes Ático, em Atenas (figura 15).

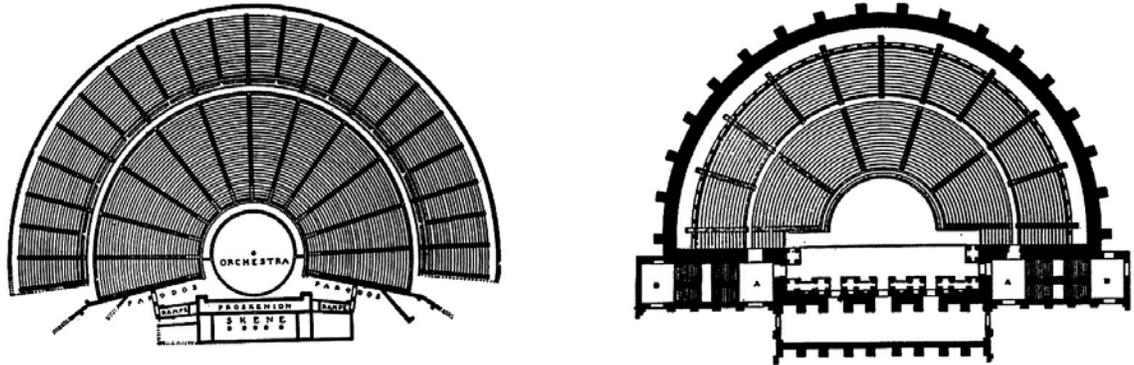


fig.15: Teatros de Epidauro e de Herodes Ático, desenhados na mesma escala

A unificação da área da platéia com a caixa de cena em um edifício único – e principalmente em terreno plano – possibilitou o acesso de público diretamente ao auditório, por entradas localizadas nos arcos, denominadas *vomitória*, criando corredores circulares, nos espaços criados embaixo das arquibancadas (figura 16).

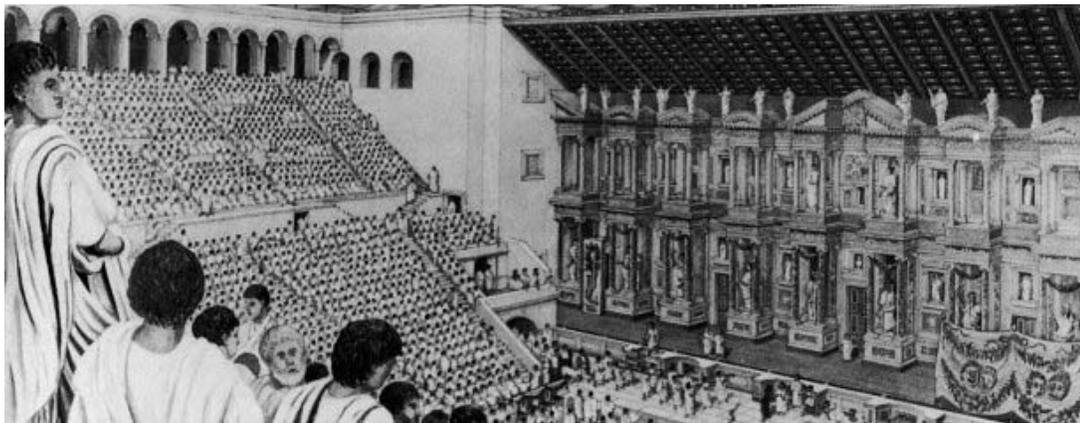


fig. 16: Vista interna do Teatro de Aspendos

O palco romano era longo e alcançava o nível da parte mais alta da platéia, constituindo-se em um fundo de cena ricamente decorado e abrigava os camarins e salas de apoio, acessados por três ou cinco portas. A porta central – *aula regia* – desempenhava o mesmo papel de sua similar, nos teatros gregos: servia à

entrada dos atores principais. As portas laterais – *hospitália* – representavam a casa de personagens de segunda importância.

Este conjunto de elementos – *Frons Scaenae* – representava de uma maneira cenográfica uma fachada típica da arquitetura romana, contando com uma cobertura em telhas cerâmicas que protegia o palco e atores da chuva e do vento. Neste aspecto, enquanto nos teatros gregos a paisagem participava da composição cênica, nos romanos era a própria arquitetura que proporcionava o fundo de cena:

“As relações entre a arquitetura e fundo paisagístico ficam, porém, mudadas, abrindo caminho a novos desenvolvimentos. [...]Assim sendo, a complementação entre arquitetura e natureza não é mais determinante e a própria arquitetura pode ser concebida como pano de fundo.” (*BENEVOLO (1972, p.48)*)

Sobre este tema, Richard Sennett estabelece relação com a “obsessão” pela geometria dos romanos e sua “*fé inabalável*” na força e no poder da cidade como valores cívicos:

“Os romanos, particularmente, gostavam de olhar para imagens que enfatizassem a continuidade da cidade, a durabilidade e imutabilidade de sua essência. Suas narrativas visuais repetiam sempre o mesmo enredo, expressando desastres cívicos ou eventos ameaçadores, resolvidos pelo surgimento de um notável senador, general ou imperador.” (*SENNETT, 1997, p.83*)

Desta forma, as alterações produzidas nos edifícios teatrais, assim como nas novas cidades, de uma maneira geral, durante a dominação romana, buscavam refletir o pensamento do império, acrescentando aspectos fisionômicos que reproduzissem o caráter do edifício romano, como coloca, ainda, o autor<sup>24</sup>:

“As plantas das novas cidades do Império, por exemplo, transplantavam sua arquitetura urbana para os territórios conquistados, pouco importando que isso exigisse, freqüentemente, a destruição de templos, ruas ou prédios públicos ligados ao passado dos povos dessas regiões.” (*ibid.*)

Embora os grandes teatros romanos constituíssem um edifício de corpo único, ainda eram espaços abertos, sem cobertura. No sentido de proporcionar

---

<sup>24</sup> Parece haver nesta afirmação do autor, uma generalização excessiva, na medida em que, embora isto de uma maneira

proteção – especialmente solar – para a audiência, vários prédios contavam com um panejamento móvel – *velarium* - colocado sobre o auditório (figura 17), fixado em mastarotes<sup>25</sup> e manejados por escravos que reposicionavam os panos de acordo com o movimento solar, como visto em WEBB (1998, p.24).

Com estes elementos<sup>26</sup> – cobertura do palco e *velarium* – a orientação solar, fator determinante para a escolha do local de implantação nos exemplos gregos<sup>27</sup>, era desconsiderada em Roma. Todos esses fatores, conseqüentemente, produziram uma independência do edifício em relação ao contexto de inserção, atendendo, entretanto aos preceitos geométricos rígidos da arquitetura urbana, segundo BENEVOLO, (op.cit., p. 48).

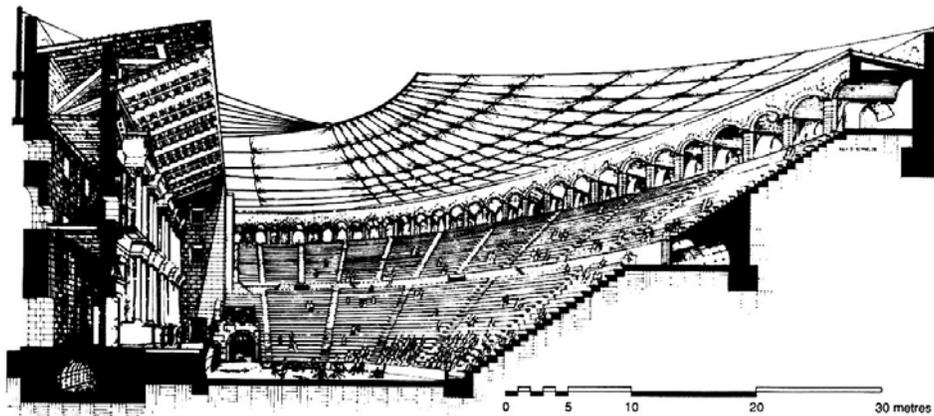


fig.17: Velarium no teatro de Aspendos

O crescimento dos espetáculos de entretenimentos lúdicos romanos (que tiveram sua origem em arenas de lutas etruscas) levou a necessidade de espaços mais amplos e não necessariamente frontalistas. Neste sentido, vários anfiteatros, em formato oval ou circular foram construídos na Roma Imperial<sup>28</sup>.

---

geral acontecesse, em muitos casos Roma absorveu a cultura local, adaptando-a aos princípios do império.

<sup>25</sup> Pequenos mastros de até 2,5 m de altura.

<sup>26</sup> Em VASCONCELLOS (op.cit, p. 203) temos uma descrição dos elementos arquitetônicos e cênicos que foram introduzidos nos teatros romanos: No palco – PULPITUM – foram acrescentados panos pintados que eram utilizados como cortinas de boca de cena, fixos em mastarotes denominados de AULEUM, o que sugere trocas de cena sem que os atores saíssem do palco. Uma cortina de fundo, – que hoje conhecemos como ROTUNDA - chamada pelos romanos de SIPARIUM, tapava parcialmente a FRONS SCAENAE, servindo, também como telão pintado, buscando a configuração de um senso de lugar diverso daquele disponível pelo background cênico.

<sup>27</sup> Nos teatros gregos, a audiência ficava normalmente com o sol nas costas e os atores com o rosto iluminado. Alguns elementos em chapas de cobre polido eram colocados em cena para refletir e produzir uma iluminação de contraluz, segundo KELLER (1998, p. 112).

<sup>28</sup> Muito embora os anfiteatros romanos sejam de grande importância para a compreensão da arquitetura romana, a abordagem mais detalhada deste tipo de edifício não é o objetivo deste trabalho, que se atém aos prédios teatrais de dedicação exclusiva.

Destinados a lutas de gladiadores e outras formas de espetáculo, possuíam uma arena central, o que evidencia a diferença com os teatros nos aspectos de relacionamento entre palco e platéia. Enquanto esses contavam com uma relação semi-direcional entre ator e audiência, os anfiteatros eram totalmente circundados por uma platéia que se relacionava tridimensionalmente com as atividades dos participantes na arena.

Nos anfiteatros romanos, os embates entre gladiadores, animais e outras cenas violentas, desenvolvidos a partir dos antecedentes jogos de luta etrusca e vinculados à uma idéia de simulação de realidade, significavam mais do que um entretenimento sádico; estes espetáculos de certa forma preparavam o povo para a “[...] *carnificina exigida pela conquista imperial*”. (HOPKINS apud SENNETT, op.cit, p.90).

Outra visão, entretanto, defende a imitação da realidade dos romanos como uma forma de difusão de preceitos morais:

“De influência aristotélica, o conceito romano mais comum foi o de que a imitação tinha uma relação direta com arte e teatro. Cícero descreveu o teatro como ‘uma cópia da vida, um espelho dos costumes, um reflexo da verdade’, um conceito que iria ecoar através dos séculos e eventualmente alcançar a idéia de Shakespeare de que a meta do teatro era ‘levantar, por assim dizer, o espelho para a natureza’. Para os romanos, o teatro era imitação e teria um propósito educacional se pudesse ser de utilidade e ensinasse lições morais.” (COURTNEY, 1980, p. 8)

Parece evidente aqui, que os dois autores falam de diferentes formas de espetáculo. Sennet refere-se aos circenses espetáculos nos anfiteatros e Courtney fala do drama teatral encenado por Plauto e Terence.

Entretanto, estas formas por vezes se misturavam:

“Sêneca condenou o palco porque este desviava o povo da séria ocupação de aprender e escreveu seus próprios dramas não para o teatro, mas para o estudo; estes estavam repletos de carnificinas e longas moralizações[...]” (SENNET, op.cit., p.90)

O interesse dos romanos pelo que parece realidade sem ser, manifestava-

se também nas formas teatrais pantomímicas, com suas constantes referências à vida real, de significado direto e imediatamente percebido. O espectador sentado no anfiteatro via desfilar em frente de seus olhos não uma referência ao fato, mas a ação representada de uma forma direta, sem metáforas.

Orfeu devorado por ursos, Hércules queimado vivo, cristãos enfrentando, desarmados, violentos e muito bem equipados gladiadores, são exemplos desta aparência de realidade: na arena acontecia a lenda, sem convenção, sem a necessidade de constituição de ambiente, onde o senso de lugar era produzido pela literalidade da narrativa.

O coro helênico, comentando as ações no palco, representando um “personagem” de espectador, intermediando as metáforas dramáticas originárias do palco, no teatro romano era substituído por uma relação direta entre ação e espectador. Este conceito reflete-se na configuração espacial do edifício, onde para Vitruvius: *“Assim, o palco será executado mais largo que o dos gregos, porque, entre nós, romanos, todos os artistas atuam sobre a cena, ao passo que na orquestra estão os locais reservados aos assentos dos senadores”* (POLÃO, 1999, p.128-129).

A arquitetura do teatro romano, desta forma, muito embora tenha se desenvolvido a partir do precedente grego, buscava visibilidade, em substituição à interação.

Neste sentido, mesmo as obras de Plautus e Terence, recuperando a literatura trágica não alcançavam a idéia de metáfora como: *“[...] uma imagem substitutiva, que paira à sua frente em lugar realmente de um conceito.”* (NIETZSCHE, op.cit, p.59).

Desta maneira, o edifício teatral romano estava a serviço da objetividade, colocado como suporte de uma relação palco-platéia distanciada e racional. Sua influência mais aparente é sobre o teatro renascentista, quando são resgatados os textos de Plautus e Terence e publicados os tratados de Vitruvius.

O início do cristianismo iria desencadear um longo período de silêncio na atividade teatral:

“A decadência do teatro romano coincide com o florescimento do

cristianismo, que associava a atividade teatral aos ritos pagãos, além de condenar sua licenciosidade. O fim, porém, foi decretado pelos invasores bárbaros. Após a invasão lombarda, em 568 d.C., desaparece qualquer indicação de atividade teatral em todo o território do Império Romano.” (VASCONCELLOS, *op.cit*, p. 203).

## 6 Cristianismo e drama religioso medieval

Com a ruptura do Império Romano, durante os séculos III e IV d.C., o teatro formal entra em decadência e finalmente, em desuso na Europa ocidental, entretanto, de uma ou outra forma, as performances teatrais continuaram durante este período: “[...]somente a total ausência de informações sustenta a hipótese de alguns historiadores da absoluta desintegração do teatro organizado.” (LEACROFT, 1984, p.32)

A veemência da oposição da igreja ao teatro também leva a defesa da existência de algum tipo de manifestação teatral no período:

“Os patriarcas da Igreja condenaram severamente o teatro. Édito após édito foram expedidos de Roma proibindo representações teatrais e ameaçando com terríveis punições aqueles cleros que acolhessem atores. No entanto, como ressalta Allardyce Nicoll ao longo de sua extensa lista de decretos papais, se o teatro despertou a ira da Igreja dessa forma é porque a tradição teatral deve ter sido particularmente forte durante este período, embora, por ser uma tradição verbal, não exista disso nenhum registro escrito.” (COURTNEY, 1980, p.9)

O autor relata que na Inglaterra, uma estrutura em forma de leque suportando assentos, descoberta perto de Yeavinger, datado como da segunda metade do século VII d.C., foi, certamente, um local de assembléias e pode ter sido utilizada para alguma forma de performance teatral. Da mesma forma, arenas circulares, encontradas em várias partes do país podem ter dado continuidade à tradição teatral da Roma Britânica.

O edifício teatral, entretanto, não esteve presente como elemento arquitetônico específico, dedicado ao teatro, no período compreendido entre a Idade Média e a baixa Renascença:

“A ausência de uma estrutura teatral específica no repertório de objetos arquitetônicos da cidade medieval, de maneira alguma indica que a situação física da performance teatral dentro da cidade estivesse vazia de significado simbólico. Pelo contrário, a situação permitiu a produção de performances que tinham lugar em qualquer lugar que parecesse ser adequado ao teatro, que usava em seu

próprio benefício as existentes conotações e localizações dentro da cidade destes outros espaços, o que foi feito de uma maneira consistente.” (CARLSON, 1993, p.14)

O drama pós-romano teve sua origem nos mosteiros Beneditinos; indicações de representações dramáticas para cerimônia da Páscoa, as *Quem Quaeritis*, foram registradas na *Regularis Concordiae*, escrita por Ethewold, bispo de Winchester, no século X. (LEACROFT, 1988, p.10)

O autor afirma ainda que as representações teatrais, do período, resumiam-se a passagens bíblicas, executadas no interior das igrejas, algumas de maneira muito simples e outras opulentas e espetaculares, como uma performance da Ressurreição de Cristo do século XII<sup>29</sup>, executada em várias partes da igreja e uma peça Anglo-Normanda denominada *Jeu d'Adam*, em que o *Paraíso* deveria ser representado em um lugar alto e importante, composto de cortinas de seda suspensas, equipado com flores perfumadas e folhas e diversas árvores com frutos pendurados.

Estas performances eram montadas em espaços separados, como pequenos palcos<sup>30</sup>, ocupando todo o interior das igrejas, denominados, na Grã-Bretanha, *Houses* e *Mansions*<sup>31</sup>, de acordo com a importância da cena, ou ambientação pretendida (figura 18).

---

<sup>29</sup> As descrições das apresentações do drama religioso apresentadas pelo autor, foram coletadas em documentos da igreja, sem uma descrição precisa da fonte.

<sup>30</sup> Estas áreas eram denominadas, genericamente de “*estações*”.

<sup>31</sup> Manteve-se neste trabalho estas palavras em sua grafia inglesa, sem tradução, por dois motivos: primeiro por ser uma tradição seguida por todos os autores citados e consultados, segundo porque o sentido, na tradução, poderia não ser plenamente apropriado ao que se refere na atividade teatral.

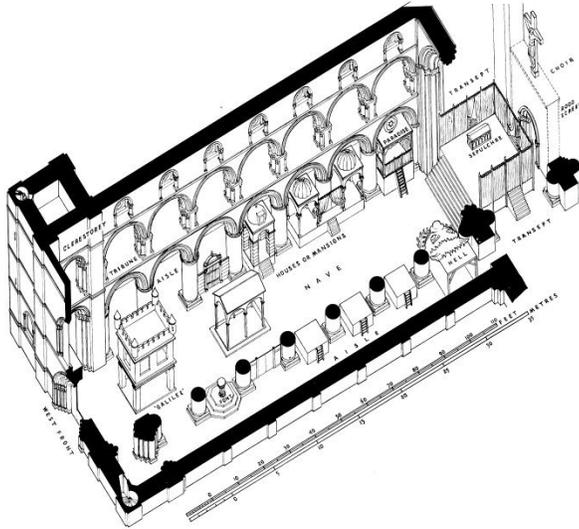


Fig. 18: Montagem de uma representação teatral no interior da igreja de Southwell Minster, século XII

Estas *mansions*, eram dispostas de tal maneira que o Santo Sepulcro, num palco elevado posicionado à frente do espaço do coro fosse ladeado pelo Paraíso de um lado e o Inferno de outro e, frontal, na outra ponta, à Galiléia. (LEACROFT, 1988, p.2)

O espaço central, por onde circulava a audiência era denominado “*The Place*”<sup>32</sup>, sendo que, quando o público caminhava de uma *Mansion* para outra, o espetáculo denominava-se Cena Múltipla e, por outro lado, quando eram os atores que se deslocavam entre as estações chamava-se Cena Simultânea.

O drama religioso, quando apresentado no interior das igrejas, era de dois tipos, de acordo com VASCONCELLOS (1987, p. 129-130): Mistérios<sup>33</sup> e Milagres, sendo o primeiro, relatos de passagens bíblicas referentes aos sacramentos e o segundo, descrições encenadas de algum feito ou milagre da história cristã.

Um terceiro tipo de drama, as Farsas e as Moralidades<sup>34</sup>, surgidas no último período da Idade Média tratavam-se de obras de inspiração religiosa mas com argumento não extraído das escrituras sagradas, surgidas quando as

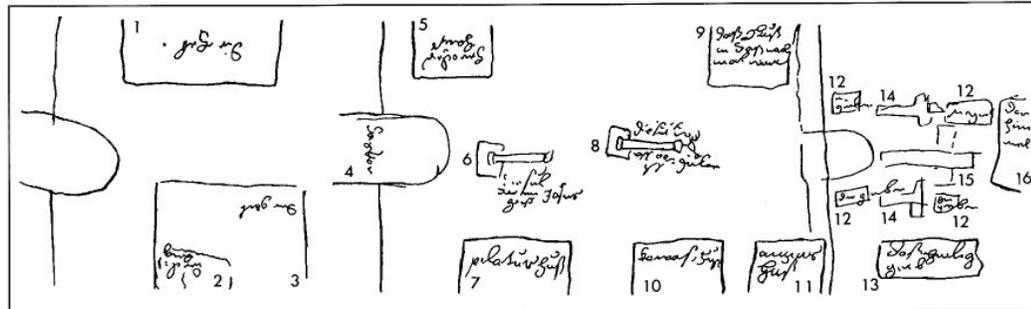
<sup>32</sup> A origem latina do nome deste espaço para o público é *Placea*, transformando-se em *The Place*, na Bretanha, *Place*, na França e evoluindo para *Platéia*, em nossos dias.

<sup>33</sup> Os Mistérios eram organizados em *CICLOS*, com uma narrativa linear e seqüencial de passagens religiosas, sendo um *Ciclo Completo* a descrição de toda a história bíblica. (COURTNEY, 1980, p.184)

<sup>34</sup> “*Ao lado das formas dramáticas religiosas, durante a Idade Média floresceram também formas dramáticas seculares, como a Farsa e a Moralidade. A obra-prima da farsa medieval é Pierre Pathelin, escrita em cerca de 1470, na França,*

apresentações saem do interior das igrejas para ganhar as praças e ruas das cidades<sup>35</sup>.

Um plano de 1583 (figura 19) para a apresentação em Villingen, da Paixão de Cristo demonstra a forma de organização destas encenações.



1: Hell 2: Mount of Olives 3: Garden of Gethsemane 4: The Door 5: Herod's Palace 6: Pillar of scourging 7: Pilate's Palace 8: Pillar of the Cock 9: House of the Last Supper 10: House of Caiaphas 11: House of Annas 12: Graves from which the dead arise 13: Holy Sepulchre 14: The Thieves crosses 15: The Cross of Christ 16: Heaven

Fig.19: Plano para a montagem da Paixão de Villingen

Esta montagem foi executada no interior das ruínas de uma igreja, utilizando três paredes com aberturas em arco como divisores das estações, o que representa um tipo de estágio intermediário entre o interior das igrejas e as apresentações nas ruas e praças das cidades. (LEACROFT, 1984, p.70)

As performances de rua, que aconteceram na Europa inteira, contribuíam com o papel “didático” da Igreja, desempenhando também, e principalmente, ainda segundo o autor, um importante evento lúdico para o povo.

por autor anônimo. Na Alemanha, as farsas foram chamadas “SHROVETIDE”. (VASCONCELOS, 1987, p.199)

<sup>35</sup> Com o “sucesso” das apresentações e o conseqüente aumento do número de espectadores, as igrejas não comportavam mais as complexas produções de dramas religiosos. Neste sentido, a mesma estrutura da performance foi levada ao encontro de procissões e apresentações populares, os Mimi, na mesma tradição dos Phylakes gregos, como exemplo. Com a saída do interior das igrejas, o drama perde a noção de “solene” e “litúrgico”, ganhando espaço no drama laico e incorporando alguns argumentos de maior apelo popular, como as Moralidades.

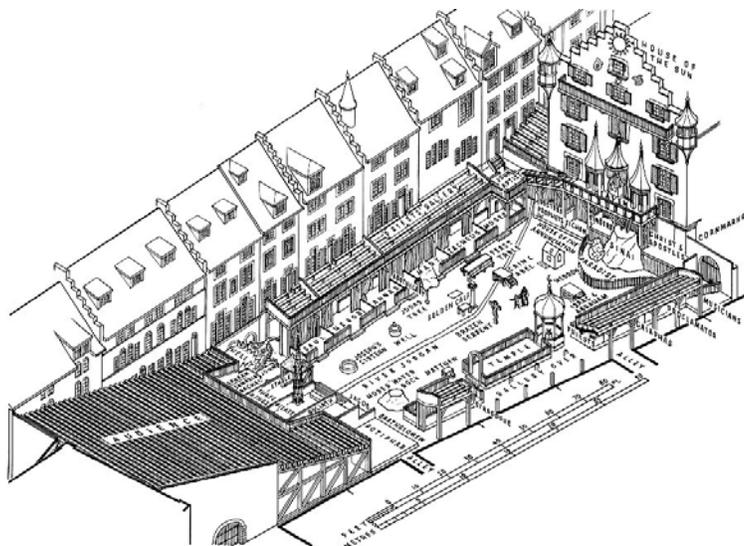


fig. 20: A Paixão de Lucerne - 1583

Em Lucerne, 1583, a produção de um Mistério – A Paixão de Lucerne –, na praça central da cidade, durou vários dias e incorporava as edificações do entorno como elementos cênicos, o que evidencia a grande complexidade das produções do período (figura 20).

Outro exemplo deste tipo de montagem aparece no Mistério da Paixão, em Valenciennes (figura 21), nos jardins do castelo do Duque de Arschot, em 1547, na qual foram acrescentados elementos cenográficos de forte impacto visual, como dragões que expeliam fogo pela boca, a Verdade descendo dos céus em uma nuvem e até um barco que “navegava” em um tanque de água. (LEACROFT, op.cit., p.36)

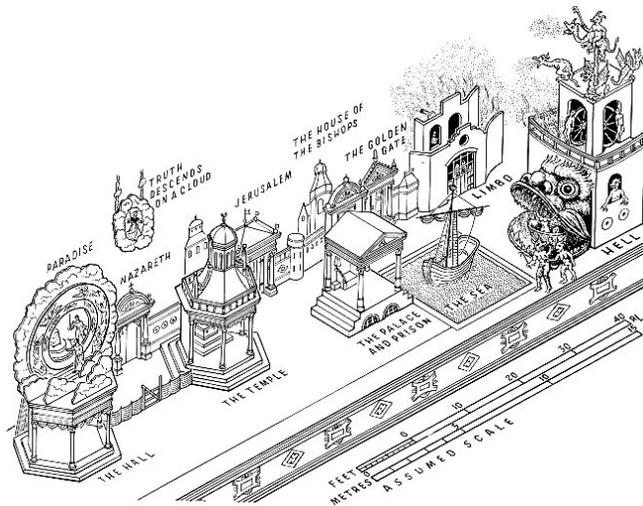


fig.21: Mistério da Paixão, Valenciennes, em 1547

Outra forma de espetáculo, em espaços abertos acontecia em arenas redondas, reminiscências do Império Romano:

“Estas arenas podem bem ser ruínas oriundas da ocupação romana, se não diretamente na sua forma material, ao menos como a continuidade da arena e das idéias de teatro disseminadas pelos romanos em todo o país, enquanto as Houses e Mansions podem ser um desenvolvimento das “semi-perdidas” idéias inspiradas nos atores ambulantes, similares aos “phylakes” gregos, ou mesmo aos do período romano, que podem ter se apresentado em teatros ou arenas como as encontradas em Albans ou Silchester e Caerwent” (LEACROFT, 1988, p. 4-6)

O teatro como espetáculo apresenta, como este trabalho procura demonstrar, um desenvolvimento linear baseado em uma progressão histórica e conceitual da forma de simulação de situações, ambientes, locais e tempos, destinados ao estabelecimento de uma convenção entre palco e platéia, buscando a verossimilhança proposta por Aristóteles em sua Poética Clássica.

Desta forma, nos parece pertinente a inclusão destes exemplos que aconteceram em um tempo em que os teatros como edifício praticamente desapareceram. Não pretende, este trabalho, por outro lado, esgotar a abordagem das formas e evolução do drama em si mesmo, mas sim utilizar este como instrumento de compreensão do edifício teatral como resultado de um tipo proposto de relacionamento entre ator e público, o que, por sua vez reflete condições sociais e culturais da época em que aconteceram.

Uma ilustração (figura 22) da metade do século XV apresenta um espetáculo denominado “*The Martyrdom of S. Apollonia*”<sup>36</sup>, montado em um espaço aberto, circular, contando com um “*Place*” elevado, circundado por *Mansions*.

---

<sup>36</sup> Não existem referências sobre local e data precisa deste espetáculo.



fig. 22: O martírio de S. Apolônia – meados do século XV

Saliente-se ainda, que nesta ilustração, a ação principal é desenvolvida no centro do círculo, que parece ser o foco da encenação, em uma espécie de combinação entre a arena e linearidade tradicional das *mansions*.

Alguns destes espaços circulares ainda hoje são vistos, e utilizados na Inglaterra como locais de espetáculos, como a arena de St. Just e a de Perranzabuloe, em Cornwall.(fig. 23)

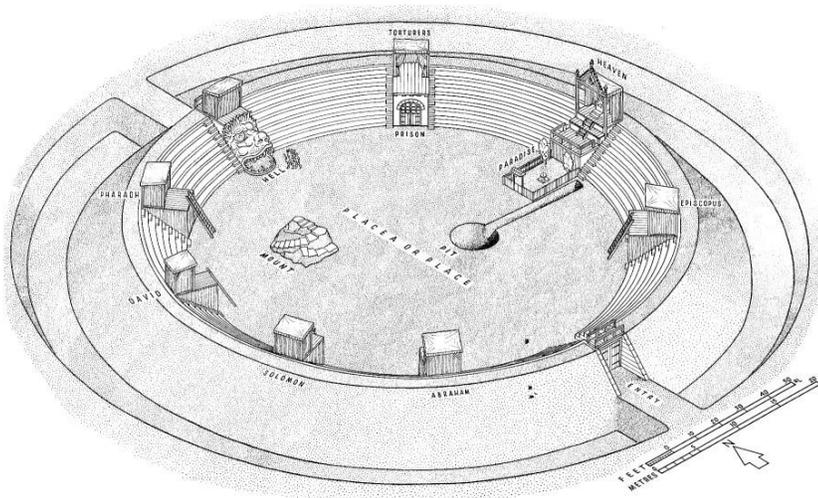


fig. 23: Piran Round, em Cornwall – Montagem de Cornish Ordinália.

Em Perranzabuloe a arena, denominada de Piran Round, conta com 126

pés (38,40 m) de diâmetro e é circundada por um talude, assim descrita em 1602 por Richard Carew:

“Os Guary miracle – em inglês Teatro de Milagres – são um tipo de Interlúdio, compilados em Cornish fora de qualquer história das Escrituras[...] Para as representações eles constróem um anfiteatro de terra, em algum espaço aberto, tendo um diâmetro do círculo interno de 40 a 50 pés. O povo do condado vem de todos os lados, de muitas milhas distante, para vê-los e ouvi-los, para assistir aos demônios, para satisfazer os olhos e os ouvidos[...]” (CAREW apud LEACROFT, 1988, p.4)

Todos os recursos cênicos empregados pelo drama religioso medieval tinham como sentido maior, a materialização da palavra da igreja; demonstrar sem contar, comover pela imagem, atemorizar pela encenação.<sup>37</sup> (STYAN, 1975, p.112)

Desta forma a representação seguia a idéia do “*modelo analógico*” proposto por BORNHEIM (1983, p.40), uma distinção entre essência e aparência onde estas adquirem significados, leituras diversas e sempre relacionadas analogicamente com experiências pessoais<sup>38</sup>. No entanto, as imagens que se sucediam nas *Mansions* referiam-se explicitamente, e não metaforicamente ao tema abordado.

A convenção teatral era imposta por signos preestabelecidos pela doutrina católica. A simples presença de flores, frutos e nuvens indicava - e era plenamente aceita - a noção de paraíso e de bem-aventurança, assim como dragões, e animais grotescos remetiam ao contrário. Neste sentido, os encenadores buscavam imagens de imediata leitura pela audiência. A incorporação de signos populares ao discurso religioso parece, para o autor, uma estratégia, mais do que um recurso dramático.

É exatamente neste momento que o drama religioso atinge seu apogeu, ainda na opinião do autor:

“[...] o momento de relevância está no ato de expulsão de dentro da igreja,

---

<sup>37</sup> WITTGENSTEIN apud STYAN (ibid, p.26), afirma que esta é a natureza semântica da narrativa teatral: “*Algumas coisas não podem ser ditas, mas somente mostradas e o bom ator nos mostra seu pensamento, seu sentimento pela incorporação e pela personificação e não pela análise.*”

quando o espetáculo viu-se forçado a assumir o espaço livre da praça pública: no rompimento entre o litúrgico e o cênico esboça-se a raiz que permite entender o surto da especificidade teatral”. (BORNHEIM, *op.cit*, p.21)

Em outro trecho coloca a importância deste momento de transformação:

“[...] trata-se agora de religiosidade teatralizada e não de teatro religioso – a religião passa a ser um dos temas possíveis do teatro. Insisto na importância desse momento de ruptura, responsável pela nascença da especificidade teatral, momento esse que aparece invariavelmente minimizado pelos estudiosos da questão, que apontam o passo dado sem dar-se conta do abismo transposto.” (*ibid.*)

A expressão “*passa a ser um dos temas...*”, colocada pelo autor, parece referir-se a que a incorporação do vernáculo, na linguagem teatral abriu a possibilidade de *outros* temas, não exclusivamente religiosos. Neste sentido, a expressão “drama religioso” no teatro grego aproxima-se à idéia de que neste, o teatro é o próprio rito, e no teatro medieval, enquanto dentro da igreja, é parte da liturgia, e não o todo.

Esta aproximação com os signos e formatos utilizados pelo drama laico<sup>39</sup> do período sugere a justificativa de surgimento de uma outra forma de representação que consistia em uma espécie de *Mansion* ambulante, montada sobre carroções, apresentando uma cena única.

Em função da semelhança com as alegorias das procissões religiosas, estas apresentações eram denominadas *Pageants*, e contavam com recursos cênicos limitados, portanto mais simples de serem levadas ao público nas praças e ruas, de modo que ao terminar uma apresentação, a *Pageant* era levada a outro local e substituída por uma cena diferente.<sup>40</sup> (figura 24)

---

<sup>38</sup> Em STYAN (*ibid*, p.1), temos, neste sentido, que: “*A experiência teatral viva é sempre particular*”

<sup>39</sup> “*Embora em mão seculares, todos os participantes eram ainda membros da igreja e quase não houve alteração do motivo religioso das peças. Tampouco é certo que o clero leigo tenha assumido um papel mais importante nos Ciclos dos Mistérios do que até então se havia pensado. Houve pouca separação, na vida medieval, entre o sagrado e o profano. O controle dos Ciclos passou, contudo, às mãos de agremiações comerciais semi-religiosas e foram organizados em Ciclos completos ( da Criação ao Juízo Final) agrupados em um todo que, embora baseado na Bíblia, recebeu a injeção de componentes adicionais, para melhor equilíbrio.*” (COURTNEY, 1980, p.184)

<sup>40</sup> Uma consequência da saída do interior das igrejas, em função da proibição de que os padres atuassem “*fora de seus próprios muros*”, foi o surgimento da profissionalização da função de ator. “*A influência dos atores profissionais continuou, principalmente nas cenas cômicas que eram tão grosseiras e farsescas como o mimo romano. Criados burlescos e esposas rabugentas e, principalmente o pastor rústico eram tratados desta forma. O humor, porém, pode ser*



fig. 24: Pageant Medieval

As informações referentes a estas cenas móveis são limitadas aos relatos, segundo LEACROFT (1994, p.39), do Arcebispo Rogers, no século XVI, que as descreveu como abertas na parte superior e fechadas abaixo, gerando espaços para trocas de figurino e outras funções cênicas. (figura 25).



fig. 25: Pageant medieval - O Triunfo de Isabella

Uma variação das apresentações em Pageants, na Inglaterra, era a montagem de um tablado quadrado, *The Place*, destinado ao público, em que

---

*semelhante ao horror: o bobo medieval e as tradições demoníacas se mesclavam freqüentemente. [...] Havia também figuras vulgares que são comuns ao mimo romano e a commedia dell'arte renascentista: na peça José e Maria, de York, há uma disputa entre José e Maria a respeito da Conceção que se assemelha muito aos mimos de adultério; e o mimo fanfarrão – o miles gloriosus, de Roma, e o Capitano da commedia” Desta forma: “ O teatro medieval pós-Igreja é uma curiosa mistura: baseado no credo cristão, contém elementos de mimo não-religioso, assim como danças e costumes pagãos.” COURTNEY, (op.cit.p.184-185)*

eram acoplados até três módulos de cena e uma arquibancada (figura 26).

Apesar de o acesso de público se dar por escadas laterais, o que possibilitaria a cobrança de ingresso, não havia pagamento obrigatório, mas contribuições espontâneas. Em outros casos, *The Place* era no nível do solo, de onde partiam os primeiros lances de arquibancada. (LEACROFT, 1988, p.8)

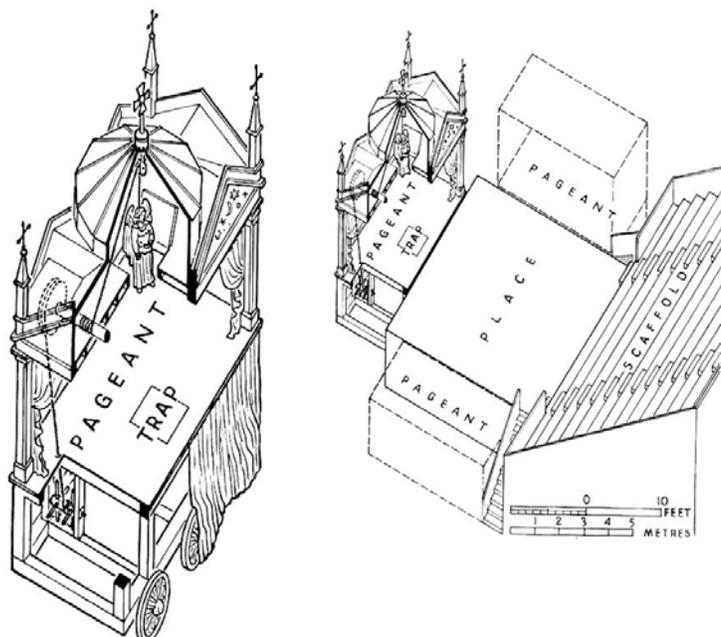


Fig. 26: Pageant medieval incorporado à um tablado e arquibancadas.

Como os *pageants*, de uma certa forma, especializavam-se em determinadas representações de cenas, grupos de atores viajavam, e moravam, nestes carroções, apresentando-se em diversos locais, encenando também de forma alternativa, pequenas peças de entretenimento, utilizando temas variados, de gosto popular – as “Moralidades” - até, ainda segundo o autor, a segunda metade do século XVI.

Com a “independência” dos *pageants* do enredo linear das narrativas religiosas, as trupes passaram a ser convocadas para apresentações durante as festas e banquetes da corte, no interior dos castelos.

Três tipos de espetáculos compunham estas performances, desenvolvidas especialmente para apresentações em interiores:

“Na corte elas tomavam diversas formas, variando entre Interlúdios, Máscaras e Peças. Exatamente em que constituíam os Interlúdios é difícil de

definir, mas é possível descreve-los como uma forma de peça curta de um ato.”  
(LEACROFT, 1988. p.10) <sup>41</sup>

De uma maneira geral, a mansão medieval era organizada em torno de um grande Hall, concentrando as funções sociais e sala de refeições. Eram nestes espaços que ocorriam as performances e, para tal, algumas adaptações eram necessárias, no sentido de compor o espaço cênico adequado à representação:

Numa ponta, uma mesa de refeições iluminada por janelas em ogiva ocupava toda a largura da sala e era ocupada pela família do proprietário, enquanto nas laterais eram colocadas mesas com uma fileira de cadeiras à frente e outra sobre elas, formando três níveis de assento: um no nível do solo, um sobre o tampo da mesa e outro sobre a segunda fileira de cadeiras. O espaço central conservava as características do *Place*, deixado livre para evoluções dos atores. Ao fundo, uma parede em meia altura – *Screen* - formava uma frente cênica, com um corredor ao fundo, geralmente com duas portas, por onde entravam e saíam os atores, ligando-se com dependências laterais à sala. Acima deste corredor, uma galeria acessada por escada externa à sala, era destinada às “*pessoas de menor importância*”.

Muitos Interlúdios eram, de acordo ainda com o autor, compostos de encenações simples, “*sem outros elementos cenográficos que aqueles proporcionados pela arquitetura do Hall*” (LEACROFT, 1988, p. 10) (figuras 27 e 28).

Afirma ainda, que nem todos os Interlúdios, no entanto, eram tão simplesmente apresentados: alguns exigiam o uso de aparatos cênicos como as estruturas colocadas a frente da *Screen* e mesmo algumas *mansions*, na lateral da área de atuação (figuras 29, 30, 31 e 32).

Nos exemplos de The Great Hall, em Penshurst, é notável a permanência

---

<sup>41</sup> VASCONCELLOS (1987, p.69,81,107,123) define uma forma semidramática que antecedeu as “Masks” Inglesas: os “disfarces” que consistiam em um “*desfile de cortesãos diante do rei usando trajes e máscaras extravagantes*”. Da mesma forma defende que as Masks eram originadas na corte dos Medici, na Itália, sob o nome de Trionfo ou Mascherata, em que eram apresentados “*poesia, música, dança, desfile de trajes suntuosos e feitos cenográficos espetaculares, tudo isto alinhavado sob uma temática mitológica ou alegórica*.” Na França, este gênero recebeu o nome de “Comédie-Ballet”. Sobre os Interlúdios, o autor afirma que sua denominação italiana era Intermezzo e eram apresentados nos intervalos de peças mais longas, sendo mais tarde absorvido pelo gênero emergente: a Ópera. Na Espanha os Interlúdios eram denominados de Entremez e eram, geralmente cômicos. O maior autor do gênero, na Espanha, foi Miguel de Cervantes (1547-1616) que escreveu oito entremezes.

da lareira central, o que indica o caráter temporário de sua utilização como sala de espetáculo.

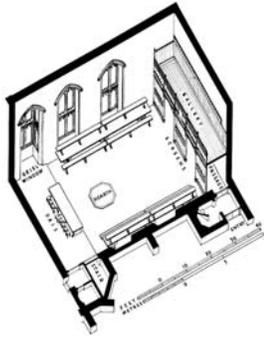


fig. 27: O Grande Hall, Penshurst Place



fig. 28: Performance em um Hall Medieval

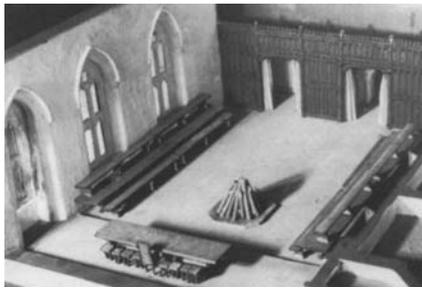


fig. 29: Penshurst Place- platéia aberta

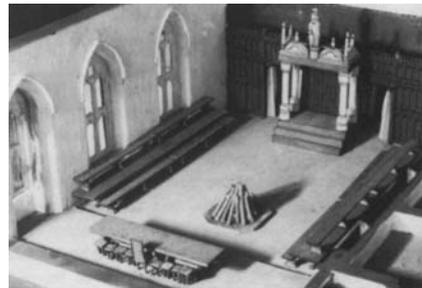


fig. 30: Penshurst Place- com pequeno palco



fig. 31: Penshurst Place – com “mansions”



fig. 32: Penshurst Place- como uma cidade

Muito embora estas estruturas constituíssem verdadeiros palcos, eram chamadas, ainda de *mansions*, cumprindo a mesma função dos *pageants*.

Em alguns casos os halls (quando possível, em função da largura das portas de acesso) recebiam carroções de pageants, como no casamento do Príncipe Arthur e Katherine de Aragão, em 1501, em Westminster Hall:

“O primeiro era um castelo sobre rodas puxado por homens vestidos de

*animais... Seguindo este, havia um bem aparelhado navio que parecia navegar no oceano[...] O terceiro representava uma colina[...]*” (LEACROFT, 1984, p.40)

Exemplos deste tipo de representação aparecem em toda Europa, como comprova a ilustração de uma apresentação no Petit Bourbon, em Paris na data de 15 de outubro de 1501 (figura 33), da performance intitulada “ *Ballet Comique de la Reyne*” (idem).

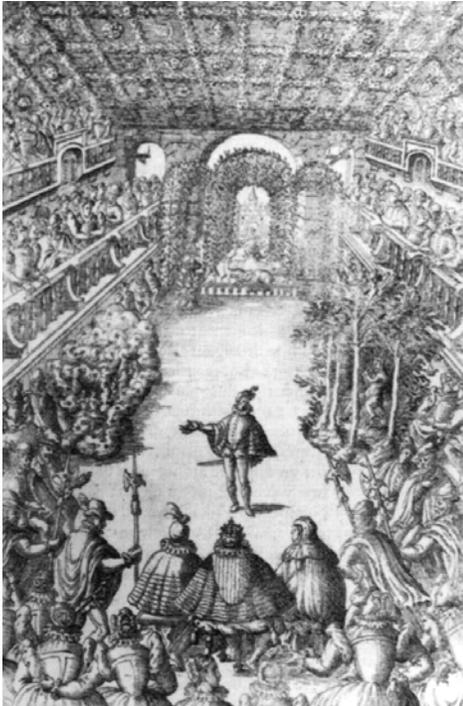


fig. 33: Ballet Comique de la Reyne

De acordo com LEACROFT (1988, p.12), em 1564, em Cambridge, na King’s College Chapel foi apresentada para entretenimento de Elizabeth I uma performance da peça *Aulularia*, de Plautus. Para esta montagem foi adaptado um palco elevado (figura 34), ocupando toda a largura da capela e utilizadas as portas laterais como *houses*. O local do coro foi destinado às mulheres da corte - que assistiam em pé - e pequenos reservados destinados aos oficiais da corte foram construídos, abaixo do nível do palco.

Um trono para a Rainha foi colocado em cima do palco, o que sugere que somente ela tinha uma visão frontal, e portanto privilegiada, da cena, tendo, o resto da audiência, uma visão lateral da representação<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> A análise da disposição do palco, em relação à platéia, neste exemplo, fica inevitavelmente vinculada à noção de que o

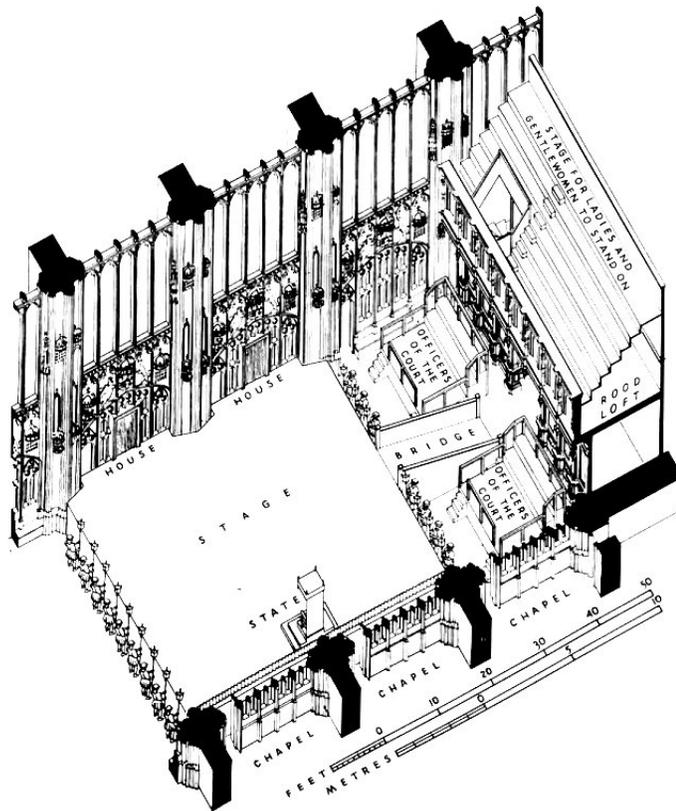


Fig.34: Palco montado na King's College Chapel -1564

Durante o século XVI rompe-se, na Europa a unidade religiosa, base do teatro formal medieval. Liberto do jugo da Igreja e incorporando os valores e formas vernaculares da representação popular, o teatro reassume sua importância como meio de expressão catártica da sociedade.

Uma nova temática se impõe, de conteúdo não erudito –e geralmente obsceno– nas formas laicas de representação. Nas ruas, longe dos espaços nobres, o povo via serem representadas as suas histórias ou a sua visão da história oficial. Em pequenos palcos improvisados, a maneira dos mimos, cercados por um público ávido por manifestações de caráter lúdico e identificado com sua cultura, os atores representavam o adensamento de uma idéia de

---

trono da Rainha era, obrigatoriamente o ponto central de visibilidade, para onde os atores deveriam dirigir a encenação, sendo considerado o resto da audiência, como uma questão secundária. Esta forma de relacionamento entre palco-platéia, no entanto, não significa que os atores não “jogassem” para o público; exigia um esforço muito maior da encenação, no sentido de contemplar toda a audiência sem perder a frontalidade para com o trono. Estas questões foram decisivas, na composição dos edifícios teatrais dos períodos subsequentes, particularmente na Inglaterra. Neste sentido, as experimentações medievais, livres da “tirania” das normas aristotélicas, (BORNHEIM, 1975, p.27), serviram como modelo para uma forma de relacionamento ator-audiência à qual o edifício teatral deveria atender. Somente com o resgate dos textos clássicos e dos estudos de Vitruvio e Sério estes aspectos puderam ser tratados com cientificidade, resultando no espaço teatral renascentista, base, segundo MACKINTOSH (1993, p. 7) para a compreensão da evolução “continuada”

espetáculo montado com simplicidade, simbolismo e realismo, (STYAN, 1975, p.114).

Neste sentido o drama laico e, principalmente, o drama litúrgico medieval introduziram elementos novos às formas clássicas de teatro:

“O teatro medieval, portanto, pode ser visto como introdutor de inúmeras formas de diferentes relacionamentos entre ator-audiência à aquelas existentes no período clássico. Na Igreja e na praça do mercado, podia ser visto audiência e espectadores algumas vezes misturados livremente em espaços abertos, os espectadores movendo-se de “place” a “place” enquanto a ação da peça movia-se de uma mansão à outra, com atores descendo ao espaço aberto, no nível do solo enquanto sua performance era circundada pela audiência.” (LEACROFT, 1984, p.41)

O drama medieval, em sua fase religiosa e principalmente quando incorpora o vernáculo, saindo do âmbito da igreja, influenciou, em seus aspectos configuracionais, uma das mais ricas experiências teatrais de toda a história: o teatro elisabetano, da Inglaterra dos séculos XVI e XVII.

As apresentações nos interiores das igrejas, castelos, em carroções populares e mesmo em pequenos palcos de rua, propunham um tipo de palco onde a subjetividade, o imaginário, sobrepunha-se ao objetivo e racional. O senso de lugar proposto pelos mimos e até mesmo pelos *pageants*, desta maneira, convocavam o espectador à uma participação efetiva, construindo internamente, à sua maneira, o ambiente no qual desenvolvia-se a narrativa.

O drama litúrgico, ocupando um lugar situado entre o ritual religioso encenado no rico ambiente arquitetônico de esculturas e vitrais das igrejas ao lado do drama laico com um fundo composto pelo simbolismo da cidade medieval, agregava significado conotativo ao já existente conteúdo denotativo destes espaços. Ou seja, aproximando o cidadão dos mistérios divinos, por um lado e de seu próprio cotidiano, por outro, o teatro tornava ainda mais sagradas as igrejas e mais vivas as cidades.

O Renascimento, com o resgate das posturas clássicas e o grande

---

da arquitetura teatral ocidental.

desenvolvimento técnico e artístico, afastando-se do simbolismo, perdeu contato com a experiência comunal, viva e participativa do drama medieval:

“O teatro, como o mais público elemento da cidade medieval, foi absorvido e radicalmente alterado pelo desenvolvimento, primeiro na Itália e depois em todos os lugares da Renascença e na cômte barroca. O palácio substituiu a catedral como centro da cidade e o príncipe tornou-se o foco da orientação social.”  
(CARLSON, 1993, p.15)

## 7 O Renascimento e a perspectiva cênica

“Até o século XIII, a Igreja foi largamente responsável pelo conhecimento e ensino, mas durante o século XIV as idéias dos pensadores da Grécia antiga e de Roma renasceram na Itália. Tornou-se importante para a corte rodear-se de tantos tesouros do mundo antigo quanto eles pudessem por as mãos e de homens letrados, arquitetos e artistas, que eram, ou eram considerados, autoridades em idéias clássicas.”(LEACROFT, 1984,p.42)

Afirma ainda o autor, que enquanto aconteciam as performances religiosas nas igrejas e as formas populares de teatro nas praças, novos tipos de apresentações começaram a ser desenvolvidas por nobres e suas cortes, ou sob o patronato de sociedades eruditas, como a Academia Romana de Pomponius Laetus, de meados do século XV.

A descoberta, em 1427, de um manuscrito contendo comédias de Plauto e Terence ocasionou a tentativa de montagem destas peças, no que se imaginava ser a maneira original, baseada em interpretações dos textos de Vitruvius:

“Os príncipes da Renascença, buscando reviver em seus próprios domínios as perdidas glórias da civilização clássica, começaram a montar dramas clássicos em espaços teatrais baseados naquilo que eles acreditavam ser os princípios arquitetônicos clássicos, derivados do estudo de remanescentes teatros antigos e das descrições de Vitruvius, cujo *De Architectura* foi redescoberto em 1414.” (CARLSON, 1993, p.38).

Diz, também, o autor que nunca foram encontrados desenhos relacionados com os relatos de Vitruvius, fazendo com que os desenhistas da Renascença baseassem suas reconstruções nos textos puros, interpretados em termos das formas medievais de encenação (figuras 35a, 35b). Vitruvius descreveu, por exemplo, três tipos de cenas, que chamou de Trágica, Cômica e Satírica, sendo a primeira “*formada por colunas, frontões, insígnias e outros paramentos da autoridade régia*” e “*no cenário cômico, pelo contrário, têm a aparência de edifícios privados e galerias*”; enquanto os cenários satíricos deveriam ser “*formados por*

árvores, grutas, montes e demais elementos do mundo agreste dispostos como paisagem”. (POLÃO, 1999, p.130)

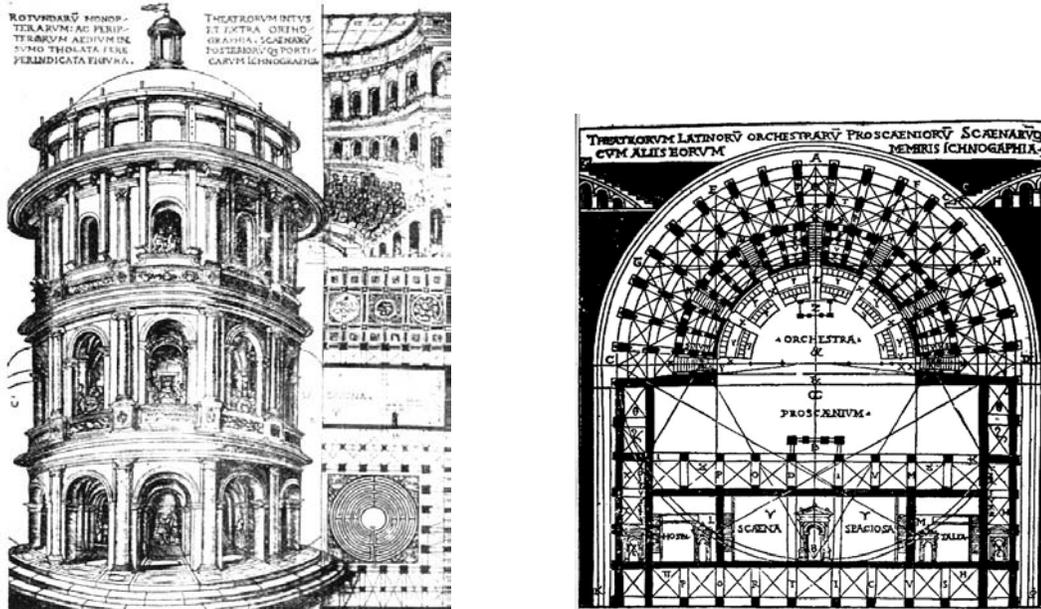


Fig. 35 a – 35 b: Reconstituição do teatro romano Cesariano feita em 1521, conforme descrições de Vitruvio.

Vitrúvio descreveu também que no centro da “*scaenae*”<sup>43</sup> deveriam existir portas duplas decoradas como as de um palácio real e que lateralmente a estas deveriam existir portas para os quartos dos convidados.

Ilustrações para publicações dos trabalhos de Terence e Plauto, indicam as várias tentativas de entender as descrições de Vitruvio. Em duas ilustrações da montagem de *Menaechmi* de Plauto, a cenografia consistia em quatro a cinco casas, cada qual com uma porta e uma janela, em um arranjo que sugere o uso do tipo de mansão medieval. (figura 36).

<sup>43</sup> Relativo a Frons Scanea, ou frente de cena romana.

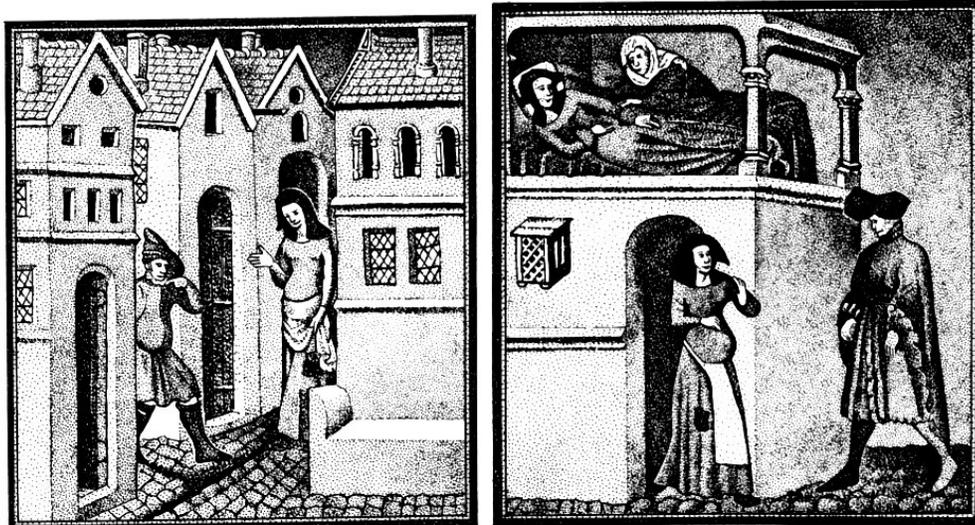


fig. 36: Cenografia para a montagem de Menaechmi de Plauto, em Ferrara, 1491.

Nestas ilustrações nota-se a presença da emergente ciência da perspectiva, que produziu profundas e permanentes modificações na forma da representação cênica e conseqüentemente na composição arquitetônica dos espaços destinados à atividade teatral.

As montagens de espetáculos teatrais em interiores de palácios, nos quais eram montados cenários em perspectiva, doutrinaram a configuração espacial dos primeiros edifícios teatrais renascentistas:

“Quando os primeiros teatros permanentes da Renascença foram construídos, eles seguiram as orientações arquitetônicas estabelecidas por estas primeiras locações temporárias. No início de 1518, Raphael desenhou um neo-antigo teatro (nunca construído) baseado fortemente em Vitruvius para a cõrte, na Villa Madonna, em Roma, e em 1539 Serlio construiu talvez o primeiro teatro da Renascença no hall da cõrte do Palazzo Porto, em Vicenza.” (CARLSON, *op.cit.*, p.42)

O sentido de lugar e a convenção teatral recebem, a partir deste ponto, um poderoso aliado na composição da “verossimilhança” defendida por Aristóteles<sup>44</sup>,

<sup>44</sup> VASCONCELLOS (1987, p.217) esclarece a definição aristotélica de “verossimilhança”: “Em termos gerais, o que apresenta semelhança com a realidade. Aristóteles (384-322) estabelece a diferença entre o dramaturgo e o historiador afirmando que o objeto da narrativa do segundo deve ser, necessariamente, o que aconteceu; enquanto que o do primeiro, o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança”.

em sua Poética Clássica: os arquitetos e cenógrafos passam a contar com meios de representação de cenas complexas:

“[...] para isso contribui a recente invenção da perspectiva, que vem para revolucionar os critérios do cenário construído, permitindo criar ilusões de profundidade, volume e magnificência arquitetônica com o desenho, a pintura e o sombreamento realizados numa superfície plana; sem falar das facilidades que espontaneamente se criam para a mudança rápida de um cenário para outro.” (RATTO, 1999, p. 73)

A noção de profundidade, proporcionada pela projeção cônica, adicionou um novo ingrediente ao estabelecimento de uma imagem capaz de levar a audiência à uma noção de tridimensionalidade do cenário.

A idéia do ponto de vista colocado no olhar de cada espectador, aproximou este do ambiente criado no palco<sup>45</sup>:

“A perspectiva, descoberta renascentista, técnica que rompeu a barreira filosófica herdada dos bizantinos, abriu, é o caso de dizer, os limites de uma linguagem plana, ortogonal. O espaço destruiu a superfície eliminando seus dois lados e penetrando numa terceira dimensão até então reservada às hierarquias místicas: ela conseguiu transferir para o quadro, a parede a cúpula, o palco e – com a maior exatidão – o que o olho vê quando uma rua, uma praça, uma arquitetura ou uma paisagem se defronta com seu espectador. O caminho para o realismo estava aberto com todas as suas conseqüências nefastas.”<sup>46</sup> (*ibid.*, p.134)

A utilização da projeção cônica na constituição dos cenários, técnica aplicada de maneira semelhante até hoje, exigia um esforço dos cenógrafos no sentido de minimizar as deformações causadas pelo “achatamento” produzido pela falsa noção de profundidade. Como esta causava uma diminuição vertical dos elementos, na medida em que se afastavam do plano de atuação dos atores, não era possível a movimentação para o fundo do palco, pois acarretaria em um

---

<sup>45</sup> “A intuição de que o ponto de vista do espectador obedece a um ângulo fixo, que se abre progressivamente na medida em que o que for visto está mais longe, levou os projetistas e executores de cenários a ampliar seus desenhos, para a medida real do palco, não mais na proporcional quadrangulação, mas segundo o ponto de vista do espectador que, olhando, realiza instintiva e ilusoriamente uma inversão dimensional”. (RATTO, op.cit., p.135)

<sup>46</sup> A afirmação “conseqüência nefasta”, defendida pelo autor baseia-se em sua convicção de que o desenvolvimento das

conflito de escala.

Ilustrações de montagens de Terence: “Andria”, “Adelphoe” e “Heautontimoroumenos”.(figura 37), demonstram a relação entre os atores e o cenário.



fig. 37: Montagens de Terence: “Andria”, “Adelphoe” e “Heautontimoroumenos”

Percebe-se nestas ilustrações que os atores não penetram no cenário, inclusive em Andria, vê-se ao fundo figuras pequenas, possivelmente crianças, como uma tentativa de solucionar o problema de escala. Da mesma forma, em Adelphoe e Heautontimoroumenos, o alargamento horizontal e a diminuição vertical sugerem que de qualquer ponto – ou, pelo menos, da maioria – da platéia o público teria uma visão total do cenário, com a pretendida noção de profundidade. Para tal, o público deveria estar numa posição frontal ao palco, separado e de certa forma afastado da encenação.

Este modelo de palco, pressupunha, nas palavras de RATTO (op.cit., p.69), a existência de um ponto de visibilidade perfeita na platéia, para onde convergia a magia posta em cena. Este local, denominado de “*ponto de vista do príncipe*” doutrinava a distribuição dos lugares da platéia, de acordo com a posição social ou econômica da audiência<sup>47</sup>.

O arquiteto Sebastiano Serlio, na sua obra de 1545, *Tutte l'opere*

---

técnicas de representação tridimensional levou a linguagem visual a se sobrepor à própria dramaturgia.

<sup>47</sup> O autor coloca, ainda, a conseqüente perda da universalidade do teatro antigo, onde a visibilidade era perfeita para todos. A eleição de locais privilegiados na platéia servia aos interesses do drama erudito, típico do humanismo renascentista, em que : “*em uma sala no palácio de um nobre, acadêmicos e poetas apresentavam suas obras para uma platéia esclarecida*”, (ibid.), em contraponto com o teatro popular, nas ruas e praças, que seguia com a interação e participação da audiência como elemento fundamental da experimentação teatral. A este respeito, D'AMICO (1954, p.25) salienta que o humanismo, no teatro erudito renascentista, não soube tirar proveito das novas ciências: “*A ampla imaginação medieval é repudiada como bárbara: justamente no momento em que os pintores e os cenotécnicos oferecem aos dramaturgos subsídios visuais e maquinarias e invenções até então nunca vistos, capazes de fornecer ao poeta todas as liberdades e possibilidades, o humanista fecha-se nas fórmulas da antigüidade clássica e as propõe e impõe como modelos absolutos.*”

*d'architettura et prospettiva*, fala sobre a perspectiva, com especial referência ao seu lugar no teatro, e apresenta os planos de um teatro temporário, para construção no interior de uma sala existente, combinando os princípios de Vitrúvio com o uso de cenários em perspectiva (figuras 38 e 39).

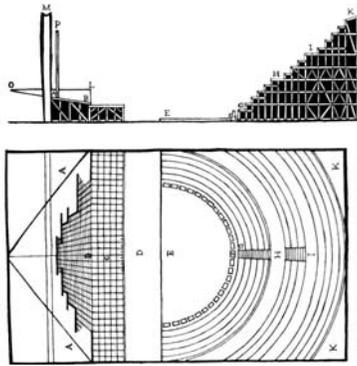


fig. 38: Planta e corte de um projeto de Sebastiano Serlio para um teatro temporário

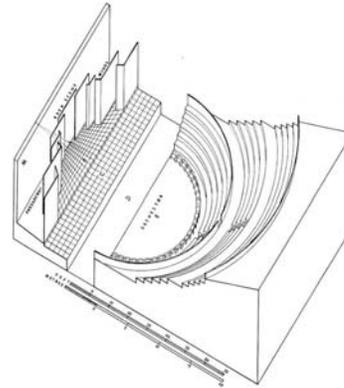


fig. 39: Reconstituição axonométrica do teatro temporário de Serlio

As ilustrações de Serlio documentam o que seria o pensamento arquitetônico do início do renascimento, em relação ao espaço teatral; as ilustrações definem claramente a configuração dos três elementos considerados essenciais para uma produção teatral no período: A platéia, o palco e o cenário<sup>48</sup>:

“ O estrado<sup>49</sup> ou o palco são construídos em duas partes, a parte frontal –C- elevada tão alta quanto o nível dos olhos dos homens, construídas firme e fortemente em um nível. A segunda parte –B- é elevada em um nono da altura do primeiro estrado e construído com uma inclinação<sup>50</sup>, portanto as cenas distribuídas nestes estrados, podem ser mais facilmente vistas. A parede do fundo do cenário é construída à uma distância da parede da sala suficiente para tornar possível a passagem de um lado para o outro <sup>51</sup> dos “personagens”, sem que fiquem visíveis pela audiência.” (SERLIO apud LEACROFT, *op.cit.*, p.18)

<sup>48</sup> A separação de palco e cenário, em duas partes independentes e relacionadas é recorrente na arquitetura teatral do período, em virtude das mencionadas impossibilidades físicas dos atores penetrarem no espaço cenográfico.

<sup>49</sup> Serlio refere-se aqui à estrutura de sustentação do palco.

<sup>50</sup> Esta inclinação do palco foi mantida nos teatros até os dias de hoje. Uma tradição dos cenotécnicos e de todos os envolvidos, de uma forma ou outra, com o espetáculo teatral é a denominação das áreas do palco como esquerda, centro e direita alta, para os espaços mais ao fundo, média para o centro e baixa para as áreas próximas à platéia.

<sup>51</sup> Em outro trecho Serlio sugere a utilização de “figuras recortadas” de tamanho apropriado que poderiam ser movimentadas em frente ao painel de fundo, para dar mais “realismo” à cena.

Serlio propôs uma audiência dividida em níveis<sup>52</sup>, disposta de maneira concêntrica à uma orquestra, sendo que a primeira fileira de assentos, a exemplo da “*prohedria*” grega, destinava-se aos nobres. A encenação ocorreria no palco e na área frontal à orquestra, com eventuais “incurções” à esta<sup>53</sup>.

Serlio desenhou um cenário baseado em um ponto de fuga, situado na parede de fundo da sala, para aonde convergiam as linhas da perspectiva forçada dos elementos cênicos, inclusive as “pedras de piso”. Neste sentido, os espaços deixados entre os painéis laterais serviriam apenas para aumentar a sensação de profundidade.

A tentativa do arquiteto, neste projeto para um palco temporário, foi a de transpor um modelo<sup>54</sup> de teatro romano, baseado nas informações de Vitruvius, como o demonstra o desenho também de 1545.(figura 40)

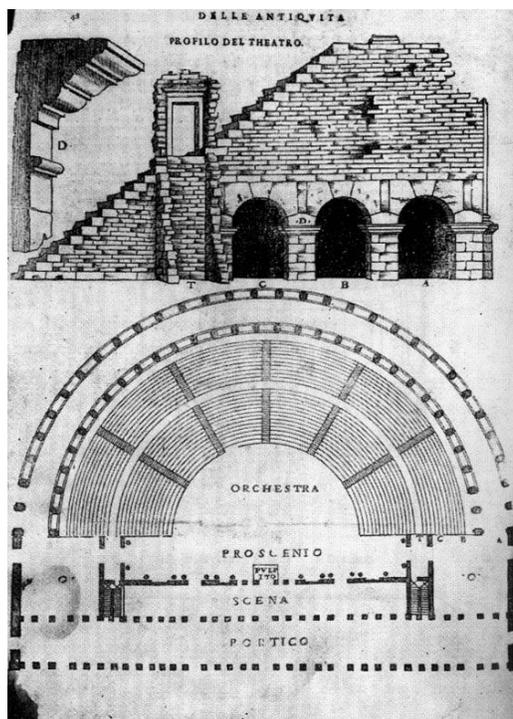


fig. 40: Planta e lateral de teatro romano, segundo Serlio – 1545.

<sup>52</sup> A divisão da área para o público, segundo o autor, obedecia a critérios que, neste caso, correspondiam à nobres, senhoras, cortesãos e plebe na parte superior.

<sup>53</sup> A existência da *orkhestra*, nos teatros renascentistas deve-se ao “resgate” da conformação clássica, sem, no entanto, exercer o papel desempenhado por estas áreas nos teatros greco-romanos.

<sup>54</sup> O modelo aqui entendido, na definição de Quatremère de Quincy, in MARTÍNEZ (1998, p.122): “*A palavra tipo não representa tanto a imagem de uma coisa que deva-se copiar ou imitar perfeitamente como a a idéia de um elemento que deve ele mesmo servir de regra ao modelo. [...] O modelo entendido segundo a execução prática da arte é um objeto que se deve repetir tal qual é; pelo contrário o tipo é um objeto segundo o qual cada um pode conceber obras que não se*

Serlio propõe, com base neste projeto, a aplicação das três cenas vitruvianas: trágica (uma rua de edifícios públicos), cômica (uma rua residencial) e satírica (um caminho entre a floresta), na sua proposta de configuração de palco (figuras 41, 42 e 43).



fig.41: Cena

Trágica



fig.42: Cena

Cômica



fig.43: Cena

Satírica

As três cenas de Serlio são exemplares do ambiente renascentista, no qual os temas urbanos e rurais acontecem em um reino público. A temática proposta nas cenas reflete o abandono do drama religioso: o teatro erudito volta-se ao retrato do cotidiano, onde a magia medieval é substituída pelo humanismo renascentista.

### O Teatro Olímpico de Vicenza e o Teatro de Sabbioneta

Depois de 1511, edições de Vitruvius foram publicadas com ilustrações especialmente preparadas para elas. Em 1556, uma edição italiana continha ilustrações de Daniello Barbaro que desenvolvia pesquisas com o arquiteto veneziano Andrea Palladio sobre a arquitetura clássica, (LEACROFT, 1984, p.45).

Como base para os desenhos em seus estudos da arquitetura teatral, Palladio construiu um modelo em madeira baseado no teatro descrito por Vitruvio e em teatros antigos de Verona, Roma, Pola e Vicenza. Neste modelo as perspectivas urbanas que aparecem nos cenários foram pintadas sobre um fundo plano, e não tridimensionais como as propostas por Serlio.

“Já em 1558 Palladio havia desenhado a decoração para os “antigos jogos

---

*assemelhem nada entre si. Tudo é preciso e está dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo.”*

olímpicos” da academia, nos quais rendia homenagem a Hércules, fundador dos jogos olímpicos. Não dispomos de referência alguma ao conceito desenvolvido por Palladio para este trabalho e a documentação escrita existente não aporta clareza ao assunto. Em alguns afrescos pintados nos anos noventa daquele século pode ver-se o traçado geral de uma decoração construída em 1561-62 na sala do Palazzo della Ragione, chamado Basílica, realizado em madeira e logo demolido. Se antecipam aqui certos elementos empregados depois, no Teatro Olímpico.” (WUNDRAM e PAPE, 1990, p.227)

Afirmam ainda os autores que entre 1564-65 Palladio projetou “*para os senhores da Compagnia della Calza um anfiteatro de madeira em forma de Coliseu*”, que possivelmente foi construído no interior de um convento. Não há informações precisas se tratava-se de uma forma elíptica ao estilo do Coliseu em Roma, mas é provável que tivesse vários pisos.

Estes projetos demonstram que o arquiteto possuía uma experiência em arquitetura teatral quando em 1580 lhe foi encomendado o projeto para o Teatro Olímpico de Vicenza, o que ele realizou em cinco dias<sup>55</sup>.

A exemplo da de Pomponius Laetus, foi fundada em 1555 a Academia Olímpica de Vicenza, da qual Palladio era membro. Desde sua fundação as representações teatrais eram realizadas na “*modesta Casa Acadêmica*”, de uma maneira geral em encenações simples, sem grandes cenários. Nos anos setenta do século XVI foi adquirido um solar, na zona da muralha, e em 15 de fevereiro de 1580 foi encomendado a Palladio um projeto para um teatro permanente.<sup>56</sup> (figuras 44 e 45).

---

<sup>55</sup> Palladio entregou, em cinco dias um desenho e uma maquete do projeto, o que sugere que os estudos já estariam prontos, ou pelo menos, bem adiantados, possibilitando que as obras começassem em 20 de fevereiro de 1580. Esta afirmação aparece em MAGAGNATO (1954, p.57) quando afirma que o Conselho Comunal de Vicenza encomendou o projeto “*segundo o modelo já feito pelo co-acadêmico Palladio e igualmente os desenhos da perspectiva*”

<sup>56</sup> Os teatros no início da renascença eram temporários, sendo o Teatro Olímpico o primeiro edifício teatral renascentista permanente.

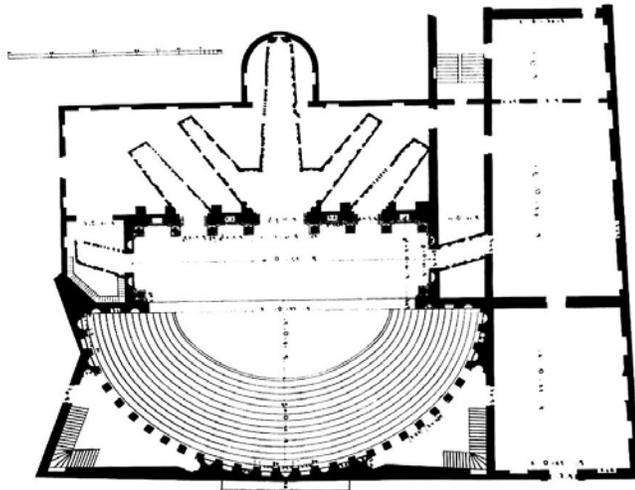


fig.44: Planta do Teatro Olímpico de Vicenza

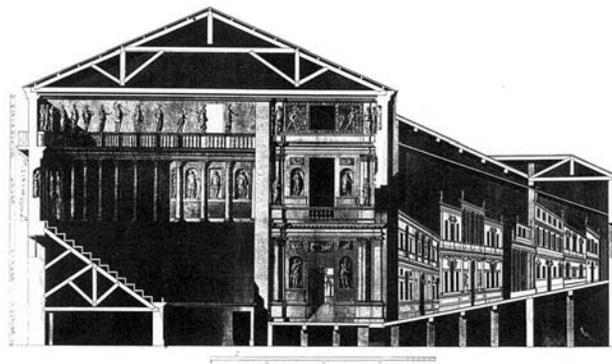


fig. 45: Corte do Teatro Olímpico de Vicenza

Em toda sua obra, e em especial no Teatro Olímpico, Palladio coloca sua convicção nos valores da arquitetura clássica.

“Em 1554 publica sua obra “A Antigüidade de Roma, fruto de sua primeira viagem à cidade eterna, na qual faz uma espécie de inventário dos monumentos romanos conservados ou redescobertos no século XVI. E no prólogo de seus “Quatro Livros de Arquitetura”, editados em 1570, rende pleito a seu venerado Vitruvius, já que ‘os romanos... não foram superados nas construções posteriores a eles’.” (*ibid*, p. 6)

O contato com o pensamento humanista – sua posição de membro fundador da Academia comprova isto – aproximou o arquiteto dos princípios propostos nos dramas de Plauto e Terence e, conseqüentemente das posturas de Vitruvius e Serlio quanto ao desenvolvimento de condições cênicas para a composição de um senso de lugar capaz de colocar o espectador no centro da

encenação.

Uma platéia elíptica com pontos focais na área frontal ao cenário – o proscênio<sup>57</sup> – separa a audiência da encenação; entretanto, os elementos arquitetônicos do palco são, embora menos suntuosos, repetidos nas paredes do fundo do teatro<sup>58</sup>, levando à uma continuidade de caráter capaz de provocar o envolvimento do público<sup>59</sup>.

Segundo LEACROFT (op.cit, p.45), a opção pela elipse, de maneira diversa do tipo romano, deveu-se à conformação retangular do terreno<sup>60</sup> e envolvia a orquestra, que, como nos teatros romanos, em um nível mais baixo do que o palco, “Podia ser usada tanto por atores como para assentos adicionais da platéia”. (figura 46)

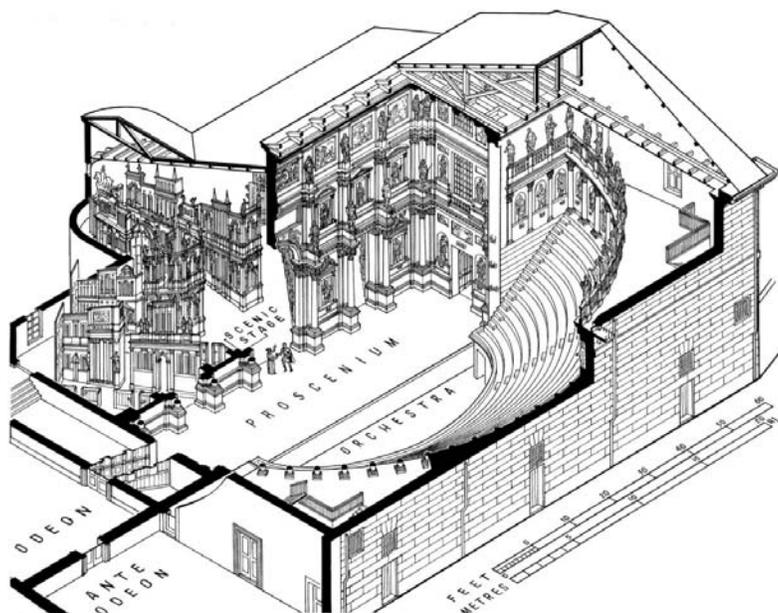


fig. 46: Perspectiva axonométrica do Teatro Olímpico

A cobertura do teatro (figura 47), na qual é proposta, no forro, uma pintura em azul céu, executada posteriormente, representa uma referência de Palladio ao

<sup>57</sup> Similar ao “proskenion” no teatro grego e ao “pulpitum” no teatro romano.

<sup>58</sup> No projeto original de Palladio, ainda em WUNDRAM e PAPE, (idem), os elementos fisionômicos da arquitetura da “frons scaena” eram levados para as paredes laterais do palco e não como se encontram hoje, em que as arcadas e colunas da platéia são levadas até o início do cenário, fruto das alterações posteriores à Palladio, por Vincenzo Scamozzi, que assumiu a conclusão do edifício após a morte do mestre.

<sup>59</sup> É importante salientar que as apresentações teatrais aconteciam com a platéia iluminada, nos teatros fechados e durante o dia, nos teatros abertos. Richard Wagner, no Teatro de Bayreuth – o Festspielhaus – em 1875 “apaga” pela primeira vez na história da arquitetura teatral o espaço da platéia.

<sup>60</sup> VASARI apud WUNDRAM e PAPE, (op. cit. P.227), de certa forma se contrapõe a esta afirmação, quando se refere aos anteriores estudos de Palladio para um teatro com platéia elíptica para a “Compagnia della Calza”, em 1564-65,

tipo de teatro romano, na medida em que estes eram sempre descobertos.

“As arquibancadas se ordenam em torno do semicírculo<sup>61</sup> da orquestra, sendo limitadas por uma colunata de ordem coríntia, cujas intercolunas são as vezes fechadas, as vezes abertas.

[...] Sobre a balaustrada que coroa a colunata se encontra outra sucessão de estatuas, pensadas como mediadoras até o céu aberto.

Surge assim a pergunta relativa à cobertura original da sala. A solução atual, com um teto plano azul céu, ligeiramente abobadado, é uma obra de 1914 e não se pode negar que é uma solução afortunada: no projeto original estava prevista, sem dúvida, a ilusão de um espaço descoberto, já que a colunata que fecha a sala pretende simular sua situação ao ar livre”. (*WUNDRAM e PAPE, idem, p. 232*)



fig. 47: Colunata da audiência no Teatro Olímpico

No palco a “frons scaenea” é composta de uma porta dupla central e quatro laterais, que se abrem para ruas cenográficas, desenvolvidas posteriormente por Scamozzi, segundo as indicações de Serlio. Estes cenários, somente foram executados com a compra dos solares anexos, ampliando a profundidade do teatro (figura 48).

---

possivelmente construída no claustro do convento Della Carità.

<sup>61</sup> A orquestra do Teatro Olímpico era, como já referido, de forma claramente elíptica.



fig.48: Frons Scaena do Teatro Olímpico

Chiappino, secretário da Academia descreveu os cenários(figura 49):

“[...] Através da porta situada do lado direito, viam-se casas que acompanhavam a perspectiva maior, e por aquela situada do lado esquerdo, via-se um campo com muitas árvores, e nas outras portas frontais eram outras casas, e tudo aquilo que se mostrava por essas portas não era pintado mas, na maior parte, em relevo, e por essas portas saíam pessoas, assim como saíam da perspectiva maior, e todas as portas tinham ao lado colunas[...]. E entre essas colunas havia um nicho com estátuas de volume pleno imitando bronze, em tamanho humano[...] O plano relativo à perspectiva estava situado num piso de quadros que iam diminuindo à medida que a perspectiva estreitava e, embora o espaço fosse muito pequeno, parecia ao olhar absolutamente correto”  
(CHIAPPINO *apud* MAGAGNATO (1954, p.56)

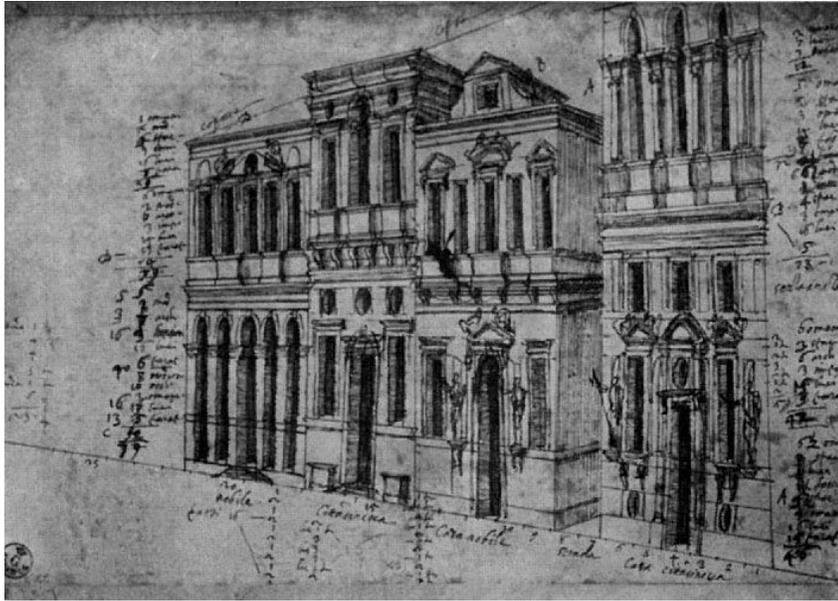


fig.49: Desenho de Vincenzo Scamozzi para o cenário fixo do Teatro Olímpico

Palladio veio a falecer no mesmo ano de 1580, sem ver seu teatro concluído, cujas obras prolongaram-se por vários anos. A obra passou, segundo LEACROFT (1984, p.46), para as mãos de seu filho Silla e de Vincenzo Scamozzi, que deram continuidade, com algumas alterações, ao projeto original.

Scamozzi desenvolveu outros projetos para teatros, entre os quais o Teatro Olímpico de Sabbioneta:

“Enquanto o Teatro Olímpico representava o teatro e o pensamento da Academia, o teatro da corte, exatamente como ilustrado por Serlio, podia ser visto, construído de uma forma permanente por Scamozzi, em Sabbioneta, 1588”, (*ibid.*, p. 47).

Neste projeto, a arquibancada temporária de Serlio toma a forma de cinco degraus desenvolvidos em semicírculo, envolvendo a área da *orkhestra*, que é incorporada à uma área retangular, posicionada em frente ao palco (figura 50). Em um plano elevado o proscênio era ladeado por vistas de casarios em perspectiva, que convergiam para um cenário de fundo em vista única. O conjunto de elementos ornamentais da “*frons scaenae*”, ocultava vários mecanismos de movimentação e efeitos cênicos, incluindo nuvens e deuses que surgiam, como descrito por Nicola Sabbattini, em seu livro “*Prática de construção de cenários e*

*Máquinas*”, publicado no século XVII, (LEACROFT, 1988, p.68).

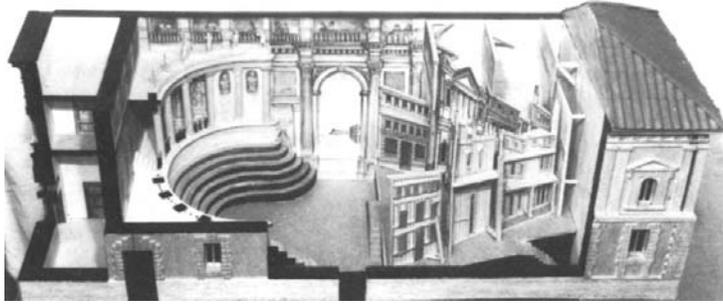


fig. 50: Teatro Olímpico de Sabbioneta

Estes dois teatros representam a visão ‘erudita’ das Academias, propondo uma relação entre o drama e o espectador de emissor e receptor, onde a interação é praticamente inexistente. A grande contribuição para a arquitetura das obras de Scamozzi e, principalmente de Andrea Palladio não encontra, entretanto, semelhante reconhecimento sob o ponto de vista da crítica da atividade teatral. STYAN (1975, p. 115), neste aspecto, referindo-se ao fim das manifestações populares da *Commedia dell’Arte*, afirma: *“Ela morreu quando deixou a praça pública, que era a extensão natural do palco em tenda, e foi destruída quando entrou em teatros tipo a gloriosa monstruosidade do teatro de Palladio, em Vicenza”*

#### A *Commedia dell’Arte* e o teatro de rua

Muito embora existam muitos argumentos e discussões sobre o teatro romano, sua forma e natureza e sua influência nos períodos posteriores, a forma de teatro popular da pantomima romana sobreviveu aos séculos, em seus pequenos palcos em praças e ruas, enquanto o teatro erudito acontecia em suntuosas instalações (figura 51).

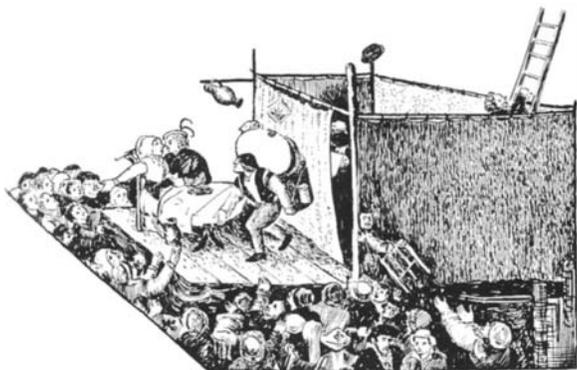


fig. 51: O palco da Comédia dell'Arte

Liberta dos academicismos, esta forma popular de encenação recebe na Itália o nome de Comédia dell'Arte, baseada na pantomima - nem sempre silenciosa, mas com uma ênfase na gestualidade e expressões miméticas. Desenvolvida por grupos itinerantes, seu palco consistia em pequenas plataformas elevadas com um espaço fechado por cortinas para os atores.

Estas encenações possuíam dois princípios básicos, segundo VASCONCELLOS (1987, p.52): “A organização em torno do personagem fixo, e a ação parcialmente improvisada.” Este personagens – o Capitão, o Pantaleão, o Doutor, o Polichinelo e a Colombina e, o mais popular de todos: o Arlequim – evoluíam suas virulentas e via de regra obscenas encenações com grande aceitação popular, nas praças, mercados e mesmo em salões da nobreza, quando convocados para tal.

“As condições básicas de operação da Commedia podem ser resumidas em uma só palavra: liberdade. Era muito atacada por leis municipais, como em Bologna, onde mulheres, homens jovens, crianças, padres e monges eram proibidos de assistir as encenações, mas era itinerante, adaptável à qualquer audiência, flexível em qualquer forma, levemente ilegítima e livre para crescer” (STYAN, 1975, p.114)

Afirma ainda o autor, sobre a relação entre atores e público:

“A Commedia também desfrutava da intimidade focal da orquestra circular grega e das pequenas audiências do drama medieval: Desta forma, esta não-ilusória encenação, reconhecida pelo espectador, estava no coração da experiência”.(ibid.)

Coloca também que na *Commédia*, o espectador era convocado à experiência teatral, nada era dado, tudo era compartilhado entre ator e público, numa interação espontânea e automática.

Esta forma de espetáculo popular, por sua espontaneidade e riqueza dramática acabou por conquistar os círculos mais eruditos, incorporando e obviamente “relendo” textos clássicos.

“Com o novo interesse no drama clássico, as mais importantes companhias foram aceitas por nobres e Academias, portanto não é surpresa encontra-las executando suas performances no Teatro Olímpico de Vicenza e nas cortes de Mantua e Ferrara, utilizando-se das novas perspectivas cênicas.” (LEACROFT, *op.cit*, p.48)

A este respeito, STYAN (*op.cit.*,p.115) coloca: “A *Commedia* não teve mais futuro quando perdeu contato com sua verdadeira audiência, sua vital condição de performance e tornou-se civilizada”.<sup>62</sup>



fig. 52: A *Commedia dell'Arte*

Muito embora a *Commedia* não tenha resultado na configuração de um tipo de edifício teatral específico – o que de certa forma seria contrário à sua própria natureza – sua importância decorre da influência que teve sobre a encenação, particularmente através dos grupos itinerantes e sua absoluta independência com

---

<sup>62</sup> Também em LE GOFF (1988, p. 58) temos: “O que vai sustentar o grande impulso do teatro,[...] é a grande praça das cidades, lugar do renascimento do teatro, de fato um verdadeiro nascimento”.

formatos acadêmicos consolidados. Seu legado, desta forma, para a arquitetura teatral é a proposição de uma “*relação viva entre palco e audiência*”, em que o caráter da praça como espaço libertário, não frontalista e crítico, pudesse ser conduzido para dentro das casas de espetáculos. (STYAN, op.cit, p.112)

A maior contribuição do edifício renascentista para o teatro, portanto, decorre das novas posturas cenográficas, especialmente quanto aos cenários em perspectiva. A adoção do tipo romano de anfiteatro em semicírculo, como descrito por Serlio e Vitrúvio, expressado no Teatro Olímpico de Vicenza, representa a consolidação do teatro como objeto arquitetônico urbano. Sob o ponto de vista da relação palco-platéia, entretanto, foi a grande interação promovida pela Commedia dell’Arte que influenciou os períodos posteriores, no tablado elisabetano, na Comédie Francaise, nas comédias de Restauração Inglesa e até os nossos dias: um teatro como ainda encontramos nas apresentações de teatro de rua.

## 8 Quadras de tênis, o Hôtel de Bourgogne e os “parterres” franceses

As idéias do teatro renascentista italiano tomaram conta da Europa, durante o século XVI. Na França, em 1548, uma organização denominada Confrérie de la Passion, que possuía licença para encenar Mistérios, construiu, para uso próprio, um teatro coberto no local do Hôtel de Bourgogne, em Paris, (figura 53).

O palco, cujas paredes laterais e de fundo constituíam *mansions* medievais, foi construído sobre uma plataforma elevada, aproximadamente 1,82 m acima de uma área denominada “*parterre*”, onde grande parte da audiência assistia a encenação em pé. Em ambos os lados desta área, sobre pilares em madeira, foram construídos dois níveis: no primeiro, camarotes acessados por estreitos corredores junto às paredes do prédio e acima destes, uma área contínua, dotada de peitoril, também para público. Frontalmente ao palco, uma arquibancada partindo do nível dos camarotes formava o anfiteatro e abaixo deste, ligado ao *parterre*, a “Viúva Dellin” vendia refrescos para o público. (LEACROFT, 1984, p.49)

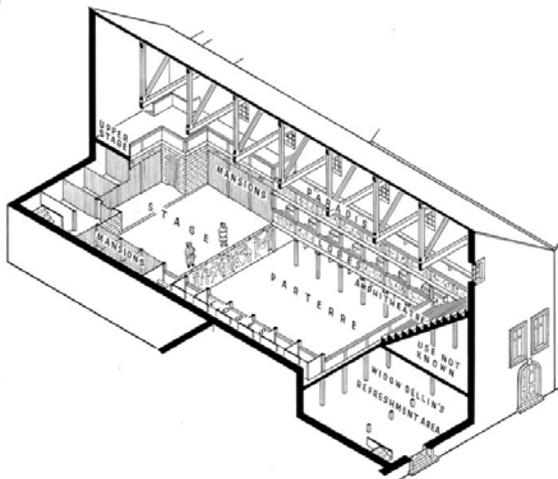


fig.53: Hôtel de Bourgogne - 1548

Este formato é claramente baseado no tipo de encenação medieval, a exemplo do “Ballet Comique de la Reyne”, em Paris e do The Great Hall, em Penshurst.

Ainda segundo o autor, em novembro de 1548 a Confraria foi proibida de encenar mistérios. O grupo considerava-se, entretanto, detentor do monopólio da

representação teatral em Paris, e passou a contratar grupos ambulantes para montar teatros temporários em quadras de tênis cobertas<sup>63</sup>, que estavam vagas na cidade. Estas quadras eram retangulares, com aproximadamente 34 metros de comprimento por 10 metros de largura, construídas sem outros compartimentos (figura 54).

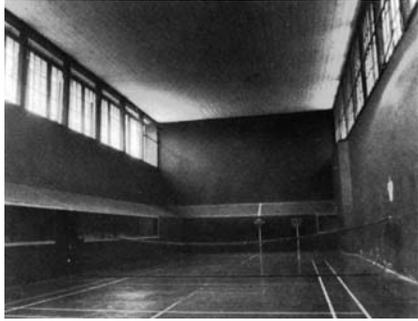


fig. 54: Quadra de tênis coberta

Quando adaptadas para teatros temporários, estas salas adotavam uma configuração semelhante ao Hôtel de Bourgogne.

Pela necessidade de adaptação ao espaço existente, foram criadas convenções dramáticas e relações ator-audiência que acabaram sendo incorporadas ao modo de representação, mesmo quando em teatros construídos especialmente para a atividade. O autor refere-se especificamente à separação entre palco e platéia e à posição frontalista desta, em relação à encenação.

Em STYAN (1975, p.224) temos que o frontalismo pressupõe uma encenação voltada em uma só face para o espectador, o que leva à conformação de uma platéia como receptora de estímulos visuais e sonoros. Desta maneira o rito teatral, o convencimento e o envolvimento da platéia ficam, em grande parte, condicionados ao bom desempenho destas condições de visibilidade e acústica.

Permanece ainda aqui a noção do “ponto de vista do príncipe”, um lugar “perfeito” na platéia, para onde é “jogada” a encenação.

Por volta de 1578 o Hôtel de Bourgogne começou a ser locado para outras companhias, entre elas a “Comédiens Italiens” e principalmente a “Comédiens du Roi”, que ocupava o teatro em 1630. Esta companhia montou, desenhados por Mahelot, cenários que combinavam painéis serlianos com *mansions* medievais,

---

<sup>63</sup> Estas quadras eram construídas para o jogo de tênis original, que acontecia em ambientes fechados.

arranjados em uma perspectiva única (figura 55).



fig. 55: Cenários de Mahelot para o Hôtel de Bourgogne

Ainda segundo LEACROFT, (op.cit, p.51) o Théâtre du Marais, aberto em 1644, à partir de uma adaptação de quadra de tênis, foi reconstruído 10 anos depois, devido à um incêndio. O novo teatro conservou a geometria original da sala, onde foram construídos dois níveis de nove camarotes e um de galeria superior, de cada lado do *parterre* e quatro camarotes frontais ao palco, em cada nível.

Uma reforma efetuada no Hôtel de Bourgogne, em 1647, buscou uma aproximação com a conformação do Marais (figura 56). Em uma publicação de 1773, por Dumont, aparece uma planta do teatro com os camarotes levemente voltados para o palco, e não perpendiculares ao peitoril, melhorando a visibilidade destes locais. No palco foi construído um cenário em perspectiva, em cena única. Esta cena era composta de três casas de cada lado, entremeadas por ruas, insinuando uma continuidade do ambiente proposto para as laterais do palco<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Esta conformação de cenários, em que está implícita a noção de que o que se vê é somente uma parte do que existe, proposta pelas ruas que “saem” do teatro, em direção à um mundo presente e não visível, representa uma convocação do espectador ao experimento dramático.

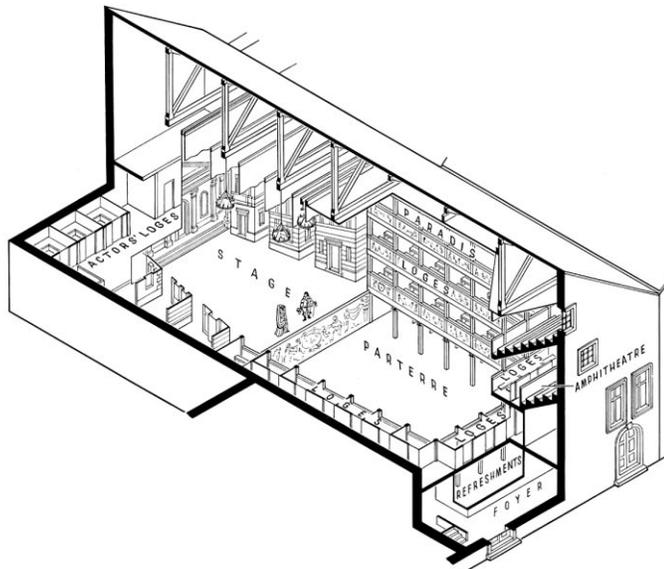


fig. 56: Hôtel de Bourgogne – após 1647

Muito embora, em função da diminuição da escala, produzida pela perspectiva, as aberturas laterais no cenário não permitissem acesso de atores, parecem representar a gênese dos “rompimentos”<sup>65</sup> laterais, típicos do Palco Italiano da alta renascença, que aparecem na reforma projetada por Sir James Thornhill para o Hôtel, em 1717. (figura 57)

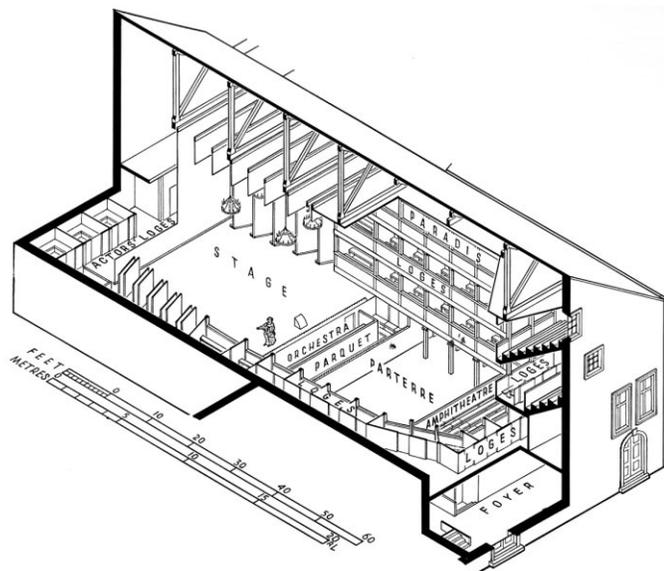


fig. 57: Hôtel de Bourgogne - 1717

No início do Hôtel de Bourgogne, os músicos posicionavam-se nas laterais

<sup>65</sup> O rompimento segundo VASCONCELLOS (1987, p.171) é um conjunto de bastidores laterais, ligados por uma cortina superior pequena, denominada “bambolina”. Estes bastidores servem para garantir a movimentação de atores e cenários,

do palco, passando, na segunda fase para os camarotes laterais, e no projeto de Thornhill, foi criado um fosso de orquestra, à frente de uma área destinada a assentos, denominada “*parquet*”, no nível do *parterre*, onde a audiência permanecia em pé. Também à área de venda de refrescos, da primeira fase, foi acrescentada, em 1647 um pequeno foyer, que acaba, por ocupar, no século XVIII, toda a área de acesso de público.

“Thornhill também indicou que os camarotes mais afastados do palco deveriam ser mais angulados para conter um anfiteatro, como o descrito no Marais, em 1663. Os camarotes laterais parecem ter sido construídos no palco, de maneira similar aos que foram introduzidos por d’Orbay na Comédie Française, da mesma forma que os bastidores laterais oblíquos, de encaixar, do modo descrito por Andrea Pozzo, em 1692, que substituíram as casas serlianas.” (*LEACROFT, op.cit., p.52*)

Aparecem aqui os rompimentos laterais, nesta época já largamente utilizados em outros teatros europeus, com pinturas compondo o cenário. A principal decorrência do uso destes elementos é a possibilidade dos atores interagirem com o ambiente, com entradas e saídas laterais.

As convenções assumem o “controle” da representação: uma saída de um ator por um rompimento pressupõe sua reentrada pelo mesmo. Ali está localizada a porta, que mesmo não presente fisicamente, existe na imaginação do espectador.

Neste sentido, a cumplicidade entre ator-audiência-encenação leva à construção de um senso de lugar compartilhado, onde os três elementos são partícipes da experiência teatral. Como audiência entende-se aqui, segundo o conceito de MACKINTOSH (1993, p.2), um grupo que, interagindo entre si, compõe um corpo único, sentindo e percebendo a história jogada no palco, segundo determinadas configurações espaciais da sala de espetáculo.

O espaço da audiência, no Hôtel de Bourgogne, pressupõe, assim, uma experiência comunal, em que o público, de uma certa forma é protagonista do espetáculo.

---

pelos laterais do palco, sem a visão da platéia.

O palco e a platéia, integrados em um compartimento único, como visto nestes teatros franceses, conformaram um tipo que viria a ser denominado, contemporaneamente, de palco aberto, como contraponto ao distanciamento produzido pelo arco de proscênio, surgido nos grandes teatros de ópera italianos do século XIX e consagrados na Ópera de Paris de Charles Garnier e na Ópera de Bayreuth, de Wagner.

Esta configuração espacial viria também a servir de base para um tipo específico de teatro aberto, que por suas potencialidades acústicas é tido atualmente como a forma mais indicada para apresentações musicais, denominado *shoe box*. Da mesma forma, sua geometria encontra paralelo com os teatros que se pretendem flexíveis, ou capazes de assumir outras conformações de palco em sua relação com a platéia. Todos estes fatores levam à inclusão das quadras de tênis francesas no repertório de tipos disponível para apropriação no desenvolvimento de um teatro no qual a relação palco-platéia se dá de forma interativa e consistente.

## 9 Arenas de touros e ursos e a emergência do tipo Elisabetano de teatro.

“Na Inglaterra as novas produções serlianas foram, também, introduzidas nas escolas e universidades, mas os atores ambulantes continuavam a utilizar os estilos medievais de produção em halls de casas de nobres, hospedarias e mesmo em espaços adaptados de existentes arenas para lutas de touros e ursos.” (LEACROFT, 1984, p. 53)

Os primeiros teatros construídos na Inglaterra, no século XVI foram adaptações de espaços preexistentes de dois tipos: Inn-yards (pátios internos de residências) e grandes salões de residências, sendo que não foram construídos edifícios especialmente para apresentações dramáticas até o último quarto do século. Estes pátios, circundados por residências com balcões voltados para o centro, são de uma certa forma a gênese tipológica do espaço teatral elisabetano.

As companhias ambulantes, dos períodos Elisabetano e Jacobino, nos séculos XVI e XVII, foram responsáveis pela manutenção do rito teatral em sua forma popular mais natural e expressiva, baseada livremente no teatro de rua italiano, a *Commedia dell' Arte*.

“É curioso que o palco popular Elisabetano, os “corrales” da Idade do Ouro na Espanha e mesmo o teatro da corte de Louis XIV na França tenham evoluído livremente deste tipo de teatro de rua. Sinais da *Commedia dell' Arte* estão sempre presentes nas comédias de Shakespeare.” (STYAN, 1975, p.115):

Salientando também a influência dos “*pageants*” da tradição medieval, afirma ainda o autor, que estes conceitos foram levados para a arquitetura dos teatros londrinos, onde o envolvimento do palco pela audiência foi responsável por “*uma grande homogeneidade de resposta*”<sup>66</sup>, produzindo um efeito ritualista inédito. (ibid.)

Sua afirmação está baseada nos aspectos configuracionais do palco, em especial na relação com a platéia proporcionada pelo tablado onde os atores

---

<sup>66</sup> “Nestas circunstâncias um rei parece falar para todo o gênero humano e cada espectador torna-se um Hamlet neste momento” (ibid, p. 115).

atuavam e seu envolvimento pela platéia:

“O novo e grande alcance e flexibilidade de resposta foi tornado possível pelo excepcional tamanho e profundidade das plataformas elisabetanas em relação com a casa de espetáculo. Com suas múltiplas áreas de atuação – em parte um desenvolvimento da tradição medieval da cena múltipla, em parte pela exploração de um senso comum rico em possibilidades – a plataforma do palco dos novos teatros encorajaram um diálogo dramático e uma estrutura de cena de excitante variação tonal.” (ibid.)

Como uma espécie de síntese das experiências anteriores, o palco elisabetano por sua constituição espacial e forma de relação palco-plateia, pode ser entendido como o precursor dos teatros ocidentais :

“[...] se nós quisermos entender a evolução continuada do teatro ocidental, nem somente não é necessário voltar para atrás do teatro de Shakespeare, como começar com o teatro antigo pode ser confuso para os não especialistas. É claro que o teatro antigo, o teatro medieval e o teatro oriental são relevantes, mas estes tipos não formataram nosso teatro diretamente. [...] Shakespeare e seus contemporâneos na Europa, e de um modo mais significativo na Itália, são as influências primárias do teatro ocidental. Eles são nossos ancestrais no teatro. Nosso teatro atual está envolvido direta e continuamente com eles.” (MACKINTOSH, 1993, p.7)<sup>67</sup>

Afirma também que o teatro da era Shakespeare não pode ser visto como um fim em si mesmo, mas como o antecessor “*de uma família de teatros que possuem recorrentes características familiares*”. (ibid.)

O autor coloca ainda as duas principais teorias desenvolvidas por historiadores e arqueólogos acerca das origens conceituais do palco elisabetano: por um lado a visão pragmática de que carpinteiros recebiam instruções precisas dos produtores e encenadores dos espetáculos quanto aos aspectos dimensionais dos teatros, em especial nas distâncias alcançadas pela projeção de voz dos atores e condições de visibilidade. À estas demandas eram adicionadas as

---

<sup>67</sup> Em outro trecho o autor amplia - e de certa forma contrapõe-se a esta afirmação - a apropriação tipológica e precedências históricas que culminaram na constituição do palco Elisabetano: “*O caldeirão da história arquitetônica teatral ferve com vários ingredientes não usuais. É igualmente tedioso extrair um elemento e examiná-lo com a exclusão*

tecnologias conhecidas de estruturas de madeira.

Por outro lado, em uma visão mais filosófica, como por exemplo a de Frances Yates em sua obra *Theatre of the World*, o teatro inglês do período pode ser visto não somente como uma “*adaptação original do teatro antigo, na tradição do resgate renascentista de Vitruvius*” (YATES in MACKINTOSH, op. cit, p.8), mas como o teatro da magia, um microcosmo do ator à imagem do macrocosmo que dá o real sentido às palavras de Shakespeare : “*All the world’s a stage*”.

As teorias neo-platônicas, revividas pelos filósofos renascentistas postulavam que harmonias espaciais eram mensuráveis e tão significantes como harmonias musicais. Um teatro perfeitamente ajustado para atores e audiência deveria ter as proporções definidas como na antigüidade. Estas proporções eram simples de calcular e poderiam ser aplicadas por qualquer um que conhecesse a técnica simples de utilização de uma corda dividida por doze nós, em treze seções, (permitindo o desenho de um triângulo retângulo (3,4,5), um triângulo equilátero (4,4,4) ou um triângulo isósceles (5,4,4) que é a sétima parte de um círculo) e um sistema de medidas organizado por “rods”<sup>68</sup> e suas divisões. Desta forma uma postura filosófica era traduzida geometricamente por um método pragmático.

MACKINTOSH (op.cit., p.9), aponta seis características fundamentais dos teatros elisabetanos: Em primeiro lugar eram construções tradicionais, segundo métodos convencionais de carpintaria e não projetos inovadores de arquitetos. Segundo, sua escala correspondia à espaços existentes previamente utilizados para apresentações teatrais, como os halls de palácios da corte. Terceiro, sua forma era reconhecidamente clássica. Quarto, o acabamento destes teatros era, em si mesmo, uma ilusão: o mármore era pintado, não real. Quinto, era buscado o maior número possível de lugares para o público, em espaços preexistentes e sexto, o significado e a poética espacial eram fornecidos por uma geometria pura que não era simplesmente técnica, mas proporcionava um significado místico que não era, nem é, até hoje, facilmente explicado. Salienta ainda que estes

---

*dos outros, como também examinar todas as influências atribuindo-lhes a mesma importância.*” (ibid, p. 8).

<sup>68</sup> Rod ou vara, é a unidade de um sistema antigo de medidas inglesas que corresponde a 5 e ½ jardas ou 16 pés e 6 polegadas, ou ainda 5,029 metros. Escavações recentes nas ruínas do Rose, um teatro londrino de 1587, demonstraram a

elementos operavam em perfeita harmonia entre si, e que não só estes edifícios tinham grande aceitação por parte do público, como ajudaram no desenvolvimento de uma nova literatura dramática.

É notável que estes edifícios descobertos, base tipológica e conceitual de grande parte da arquitetura teatral ocidental de períodos posteriores, tenham existido em um curto espaço de tempo: entre a edificação do The Theatre de Burbage, em 1576 e o Globe de 1614, passaram-se apenas 38 anos.

### O tablado Elisabetano

Por volta da metade do século XVI, leis inglesas proibiam a circulação de desempregados pelo país e forçavam seu retorno aos locais de origem, onde deveriam arranjar emprego. Esta legislação era usada contra as trupes ambulantes que eram forçadas a tornarem-se servas – mesmo que temporariamente – de nobres e senhores de terra, para permanecerem nos condados. Com isto as apresentações, a partir de 1572, passaram a ser privilégio de companhias conceituadas, sob a proteção dos nobres, que estabeleciam-se em espaços adaptados, originalmente destinados a outras funções (LEACROFT, 1988, p. 26).

Em 1574 a rainha forneceu uma licença *“in favour of a James Burbage and four fellows of the company of the Earl of Leicester to exhibit all kinds of stage-plays during the Queen’s pleasure in any part of England”* (ORDISH in LEACROFT, op.cit., p. 32)<sup>69</sup>.

Em 1576 Burbage edificou um teatro permanente para sua companhia, fora dos limites da cidade de Londres, em Shoreditch, onde ele e a companhia de Lord Chamberlain poderiam executar suas performances, sem as restrições puritanas das autoridades locais. (idem, p. 26) Neste local ele construiu o The Theatre, um

---

geometria baseada neste sistema, um círculo multifacetado com 14 lados dimensionados em rods.

<sup>69</sup> Os registros do século XVI dão conta de que estas companhias eram normalmente formadas por quatro homens e um rapaz, que executava os papéis femininos.(CHAMBERS, E.K. in LEACROFT, 1988, p.25)

teatro descoberto, adaptado de uma arena de lutas de touros e ursos<sup>70</sup>.

Com o sucesso do The Theatre, Burbage constrói, perto deste, outro teatro: The Courtain. As ilustrações do período são conflitantes quanto a forma destes teatros; por vezes representando edifícios circulares, por vezes edifícios multifacetados.

Um mapa de Bankside, publicado entre 1560 e 1590 mostra duas destas arenas de lutas (figura 58): espaços circulares envoltos por edificações em madeira, cobertas, com três pavimentos destinados ao público.

Estes edifícios, com sua geometria baseada na métrica secular dos “rods” serviam plenamente aos propósitos das companhias. A utilização destes espaços, no entanto não era exclusiva das apresentações teatrais, servindo também para os jogos de sua destinação original. Embora estes teatros descobertos possam parecer direta e conscientemente derivados das arenas circulares romanas, no entanto, foram provavelmente uma adaptação das arquiteturas preexistentes das arena de lutas de animais<sup>71</sup>.

As adaptações para espetáculos teatrais iniciaram com a instalação dos palcos móveis dos ambulantes dentro do círculo, em uma posição não central, ficando ligados à borda eterna da arena.



fig. 58: Mapa de Bankside, publicado entre 1560-90

O primeiro teatro do qual temos evidências visuais é o Swan, de acordo com LEACROFT (1984, p.53). Construído entre 1594 e 1596, por Frances

<sup>70</sup> Estes espaços, as “bulls and bears baiting yards”, eram arenas circulares destinadas a um “esporte” inglês onde touros, ursos, cães e outros animais eram postos em luta.

<sup>71</sup> É evidente, por outro lado, que estas arenas, a exemplo dos “corrales” espanhóis – as plaza de toros – representam uma evolução tipológica do anfiteatro romano, o que estabelece indiretamente a ligação geométrica entre os teatros à céu aberto Elisabetanos e o precedente edifício romano.

Langley, foi desenhado por um viajante alemão, de Witt, que enviou para seu amigo von Buchel uma perspectiva (figura 59) e uma descrição do edifício, na qual se refere a uma capacidade de 3.000 pessoas sentadas.



fig. 59: o Swan, segundo desenho de de Witt - 1596

Construído no Paris Garden, em Southwark, o Swan é ilustrado esquematicamente num mapa de 1627, no centro do parque, composto de três círculos concêntricos subdivididos em oito partes<sup>72</sup>. Na carta a seu amigo De Witt descreve o Swan como:

“[...] the most outstanding and also the most spacious of the theatres is the one whose emblem is a swan (commonly called the Swan Theatre). It can seat three thousand persons and is built of a concrete of flint stones (which are plentiful in Britain) and supported by wooden pillars painted to imitate marble so as deceive even the most prying. Its form shows a trace of the Roman style as I have depicted above.”<sup>73</sup> (DE WITT in LEACROFT, 1984, p.30)

<sup>72</sup> Estas referências são consideradas muito imprecisas, especialmente quanto a forma dos teatros. Evidências arqueológicas dão conta de uma geometria baseada em um polígono de 14, 20 ou 24 lados, sendo que as ilustrações normalmente retratam espaços cilíndricos. Em um mapa de 1616, desenhado por Visscher, o Swan aparece como um polígono de 6 ou 7 lados, o que parece ser uma simplificação geométrica da forma do edifício, segundo CHAMBRES apud LEACROFT (1988, p.30),

<sup>73</sup> “O melhor e mais espaçoso dos teatros é um cujo emblema é um cisne (comumente chamado Teatro Cisne). Nele podem sentar três mil pessoas e foi construído sobre sólidas rochas (que são abundantes na Grã-Bretanha) e suportado por pilares de madeira pintados para imitar mármore, que enganam até os mais observadores. Sua forma mostra traços do estilo romano, como eu desenho abaixo”

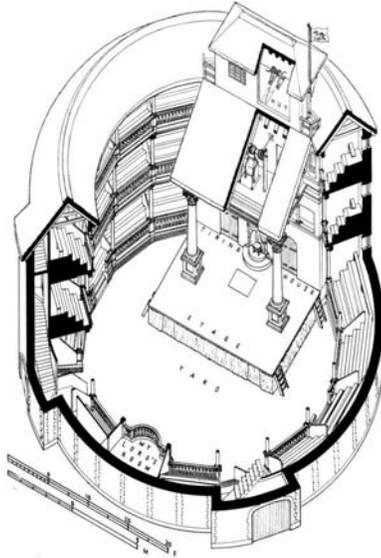


fig. 60: O Swan, axonométrica em escala

O desenho de de Witt apresenta características recorrentes em vários teatros da época, como The Theatre, The Courtain, Globe e Rose, com suas três galerias, o pátio central, o palco elevado e a casa de cena<sup>74</sup>, com um compartimento elevado destinado à movimentação de cenários, como demonstrado em uma reconstituição em escala de Richard Leacroft (figura 60).

Estes edifícios eram dotados de um espaço destinado aos nobres, denominado “My Lord’s Room”, frontal ao palco, o que remete à idéia do “ponto de vista do príncipe”. No entanto esta noção de um local privilegiado, para o qual era jogada a encenação não corresponde à característica principal do tablado elisabetano, onde múltiplas cenas produziam múltiplas respostas, em uma interação entre palco-plateia sem precedentes na história. (STYAN, 1975, p.116). Como nem sempre era ocupada pelos nobres, o local era vendido por um preço mais elevado, segundo Thomas Platter of Basle, um visitante que descreve: “*Se alguém desejar sentar em uma cadeira no mais confortável lugar de todos, onde ele não somente pode ver tudo muito bem, mas também compreender, então deverá pagar outro ‘english penny’ em outra porta.*” (LEACROFT, 1984, p.54). Esta afirmação sugere ao autor que de Witt provavelmente estava sentado na “My Lord’s Room” quando realizou seu desenho (figura 61).

<sup>74</sup> De Witt refere-se à este compartimento como “mimorun ades”, ou casa de atores, cuja frente correspondia a Frons

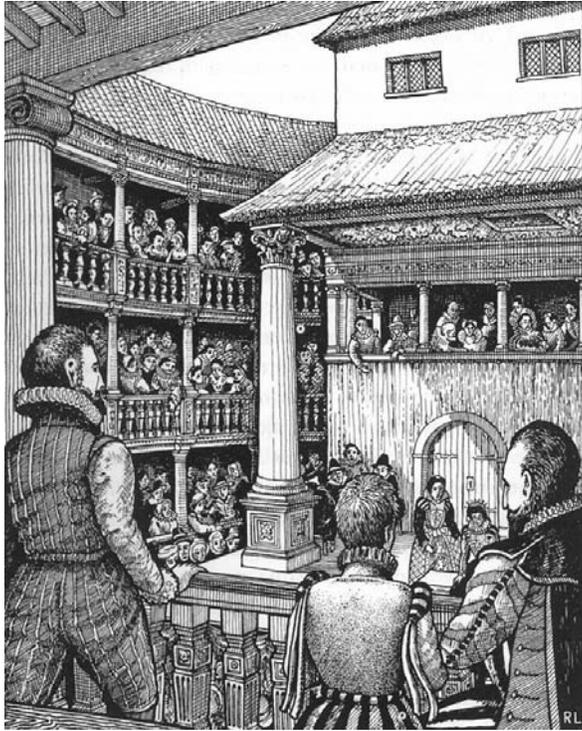


fig. 61: Vista interior do Swan

A conformação retangular do palco do Swan e a distribuição de camarotes junto à casa de cena, sob muitos aspectos, ocasionou uma má visibilidade para alguns pontos da audiência, em virtude da angulação em relação ao tablado e também pelos elementos arquitetônicos, como colunas e o avanço da casa de cena, o que pode ser em parte explicado pela utilização de um edifício preexistente desenhado para uma audiência disposta em arena completa, (LEACROFT, 1988, p37).

Coloca ainda o autor que estas imperfeições são comuns nos teatros modernos especificamente projetados por arquitetos para este propósito, apesar de toda a atenção com as linhas de visibilidade.

A este respeito, para os teatros ingleses do século XVII, alguns aspectos devem ser considerados:

Primeiro, as apresentações eram diurnas e à céu aberto, de forma que a platéia estava tão iluminada quanto o palco<sup>75</sup>, a audiência via e era vista, conforme

---

Scanea romana, ibidem.

<sup>75</sup> Até o século XIX as apresentações teatrais eram sempre realizadas com a platéia iluminada, foi somente em 1876, na abertura do Festspielhaus de Richard Wagner e Otto Bruckwald, em Bayreuth, Alemanha, que a platéia “foi lançada no escuro”.

demonstrado pelas palavras de Platter of Basle, acima descritas. Segundo, a experiência teatral elisabetana não estava circunscrita ao palco, mas envolvia toda a platéia, dentro de: “*um estilo físico de atuação que envolvia a audiência*” (STYAN, 1975, p.116). Terceiro, a representação era desenvolvida sobre o tablado em múltiplas cenas, contemplando toda a audiência circundante. Estas considerações não significam, no entanto, que nos teatros subsequentes ao Swan, estes problemas não tenham sido objeto de atenção.

Na ilustração de De Witt nota-se também a presença de balcões acima do palco, com as pessoas inclinadas para a cena, ignorando as propostas cenográficas de Serlio e de todo o pensamento renascentista italiano<sup>76</sup> quanto ao palco como produtor do suporte à constituição do senso de lugar, o que leva a idéia do rompimento com o ilusionismo do drama religioso precedente, (GURR, 1992, p.5).

Como a platéia de certa forma participava visualmente ao fundo da cena, na medida em que não era proposto um frontalismo da encenação, a responsabilidade da narrativa passava quase que exclusivamente para o ator.

Em muitos casos a audiência era convocada a participar, como na montagem de Julius Caesar, de Shakespeare, em que Antônio falava para o público situado nos balcões de palco e proximidades:

“They were traitors: honourable men!

They were villains, murderers.

Revenge! About! Seek! Burn! Fire!

Kill! Slay! Let not a traitor live.

Pluck down benches.

Pluck down forms, windows, anything.”<sup>77</sup>

A audiência fora do palco via, desta forma, uma multidão interagindo

---

<sup>76</sup> “O Swan representa claramente a reação geral da arquitetura à renascença italiana na Bretanha, na qual, com poucas exceções, através de grande parte do século XVI, posturas clássicas foram integradas às tradicionais técnicas de construção, sendo somente no século XVII que as teorias renascentistas foram completamente compreendidas e implementadas” (LEACROFT, 1984, p. 56)

<sup>77</sup> “Eles são traidores, homens honrados!

Eles são vilões, assassinos.

Vingança! Cerquem! Procurem! Incendeiem! Queimem!

Matem! Destruam! Não deixem o traidor vivo.

Arranquem os bancos.

anarquicamente com o drama, produzindo um grande sentido catártico para, logo após, ouvir, em silêncio absoluto, do personagem, agora só no palco, em um tom de voz mais baixo e grave: “*Now let it work: mischief, thou art afoot, take thou what course thou wilt*”.<sup>78</sup> (STYAN, op.cit, p.118-119)

A constituição do senso de lugar, desta forma, estabelecia-se por uma convenção instantânea: em um momento a multidão, em outro a solidão.

“Desta maneira o palco elisabetano garantia para sua audiência dois conjuntos de audição: ela simultaneamente ouvia Antonio como cidadão político e como homem, e era compelida a reconhecer a diferença”. (*ibid.*, p.119).

Aparatos cênicos eram dispensáveis, os ambientes surgiam diante dos olhos da audiência sem constituírem-se fisicamente. O espaço ocupado pela audiência envolvendo o tablado, o palco elevado, os balcões, a casa de cena, eram elementos que davam suporte ao drama, à uma relação palco-platéia em que os limites eram difusos.

As peças eram escritas para esta conformação espacial e os teatros desenhados para atender à um espetáculo interativo e mágico.

Outra contribuição importante para a constituição do tablado elisabetano provém de um teatro construído em 1576, mesmo ano do The Theatre, por Richard Farrant. Mestre de um grupo de jovens cantores: The Children of the Chapel, Farrant alugou seis salas em um monastério construído em Blackfriars, e nelas adaptou uma sala para apresentações teatrais. Poucas evidências dão conta da forma deste teatro, embora muitas referências afirmem uma proximidade dimensional e tipológica com o teatro da escola de Westminster, de 1718 (fig. 62), uma sala adaptada composta de um palco serliano e uma audiência frontalista. (LEACROFT, 1988, p. 27)

---

*Arranquem ornamentos, janelas, qualquer coisa.”*

<sup>78</sup> “*Agora deixemos acontecer: injúria, vossa senhoria está em pé, tome o rumo que desejar.”*

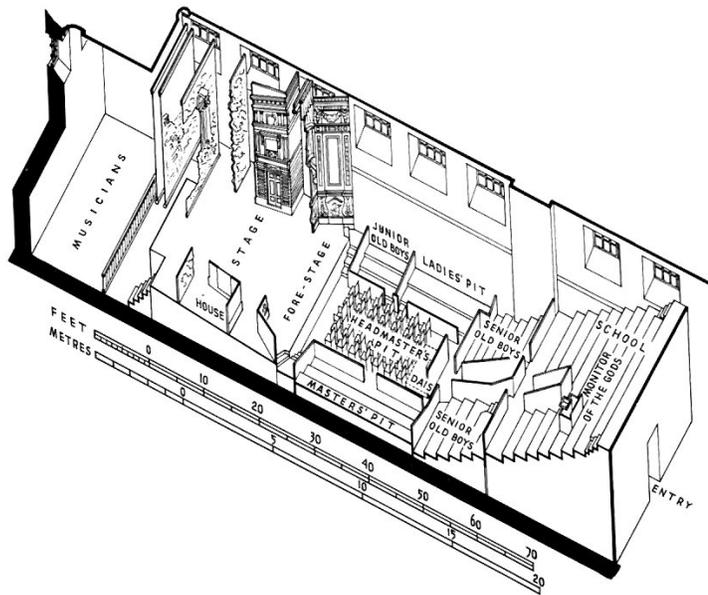


fig. 62: O Dormitório Westminster

A platéia do Blackfriars Theatre (figura 63) era composta um conjunto de bancos laterais, flanqueando um espaço aberto, dotado de cadeiras e de uma arquibancada posterior. Com esta configuração, Farrant propôs uma “*orkhestra*” com a audiência sentada, ao contrário dos teatros abertos em que no espaço central as pessoas assistiam em pé<sup>79</sup>.

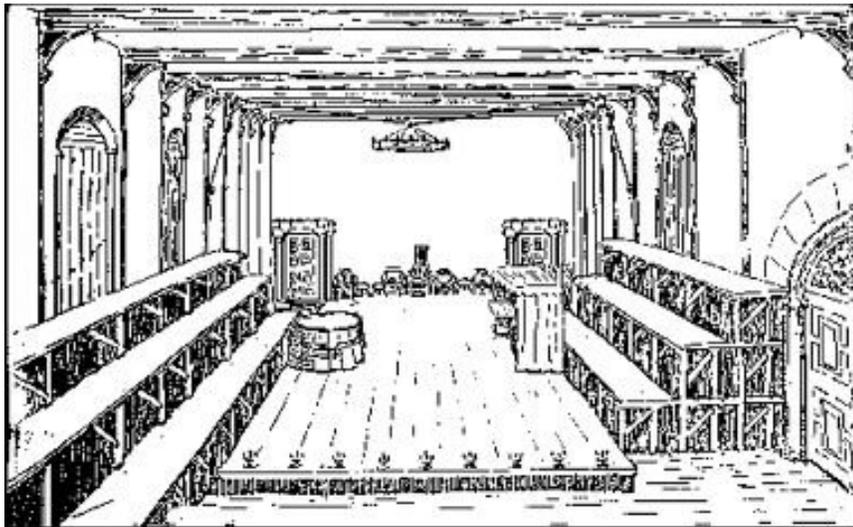


fig. 63: Vista do tablado e arquibancadas do Blackfriars

Ainda que esta área fosse, eventualmente, usada para danças, sua

<sup>79</sup> É provável que esta escolha tenha sido uma apropriação da descrição de Vitruvius, que afirmava que na “*orchestra*” dos teatros romanos, os senadores assistiam sentados. Nicolla Sabbattini, em 1618 sugere que o espaço poderia ser ocupado pelas jovens, ali protegidas dos galanteadores por um anel de velhas senhoras. (ibidem).

importância foi decrescendo como área de atuação com o crescimento da importância da encenação no tablado elevado.

Embora isto não tenha sido propriamente uma inovação, a ocupação da *orkhestra* em conjunto com as características do tablado elisabetano constituiu-se numa composição que influenciou grande parte dos projetos de períodos posteriores. No prólogo de *Doubtful Heir*, uma peça escrita para o Blackfriars e representada no Globe Theatre, existe uma linha que sugere que a audiência poderia sentar “*Como hoje se faz no fosso<sup>80</sup> do Blackfriars*”, (idem).

Em 1587, Philip Henslowe constrói The Rose, um teatro na margem sul do Tamisa, em Southwark. (figura 64).

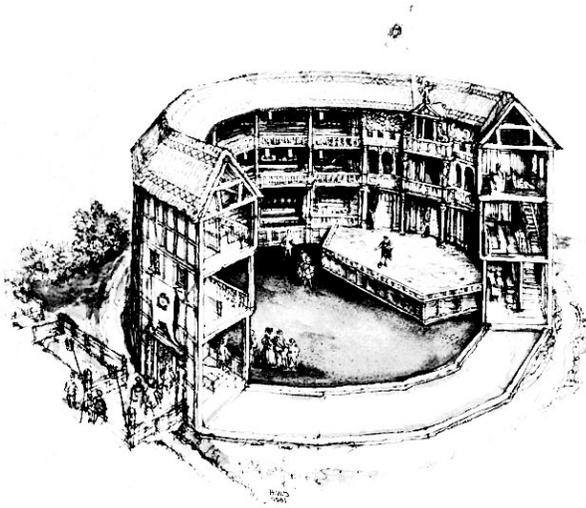


fig. 64: O Rose Theatre

O Rose foi construído para ser um teatro exclusivo, na mesma conformação das arenas de lutas de animais adaptadas. Com um diâmetro interno de 3 “rods” (aproximadamente 15 metros) era dotado de galerias em três níveis, circundando a área central e um tablado elevado com as laterais anguladas, sem cobertura no palco.

Em 1592, apenas cinco anos depois da abertura, Henslowe aumentou o teatro, jogando o palco 8 pés (2,43 m) para traz, alterando a regularidade do polígono para que as laterais do palco encontrassem com as galerias. Desta maneira a harmonia inicial foi perdida, em nome de impositivos funcionais,

---

<sup>80</sup> Em inglês: PIT. Esta é, segundo LEACROFT ( ibid, p. 28), a origem do termo fosso da orquestra, hoje utilizado para designar o espaço rebaixado dos músicos, frente ao palco.

(HODGES in MACKINTOSH, op.cit, p.10). Escavações de 1989 no sítio do Rose (figura 65), revelaram as linhas dos dois palcos, confirmando conjecturas sobre a forma do polígono externo.

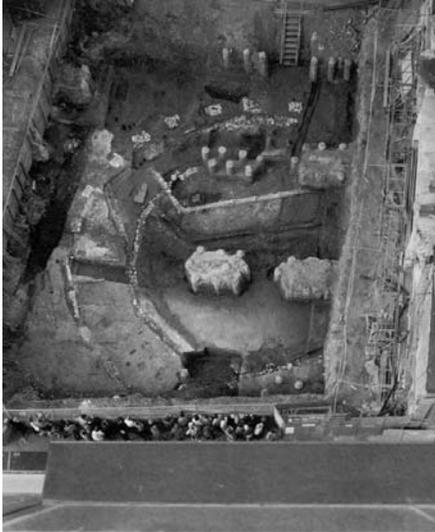


fig.65: Escavações arqueológicas no sítio do Rose

A capacidade total do primeiro Rose era de 2000 pessoas, passando para 2500, com a ampliação. Considerando a área total disponível para a audiência, teríamos, nos padrões de hoje, uma capacidade entre 400 e 500 pessoas. Sobre isso, MACKINTOSH (op.cit., p.14) pondera que em primeiro lugar, o corpo das pessoas do século XX é maior e mais largo do que o dos ingleses do século XVI.

Em segundo lugar, poucas pessoas estariam dispostas, hoje em dia a assistir, em pé<sup>81</sup>, por várias horas, um espetáculo teatral, embora seja o que normalmente ocorre em concertos de música popular. Terceiro, as fileiras de cadeiras dos teatros atuais demandam mais espaçamento, em virtude de um maior comprimento das pernas da audiência. Por último, a legislação de incêndio, e códigos de obra estabelecem a obrigatoriedade de corredores com largura mínima, escadas principais e de emergência e até limites de capacidade relacionados com a área. Todos estes fatores somados levam à que os teatros

---

<sup>81</sup> O público que assistia em pé, na área central dos teatros abertos, era de classe menos favorecida (pagava 1 penny pelo ingresso, o mais baixo do teatro) e era chamado genericamente 'the Groundlings' (peixe miúdo, gíria que designava pessoas pouco esclarecidas). Pela proximidade com o tablado era a parte da audiência que mais participava da experiência teatral. Shakespeare frequentemente dirigia-se diretamente a estas pessoas, em seus textos, reconhecendo seu valor participativo, como no prólogo de Henry VI, em que estabelecia a relação entre a configuração espacial do teatro e sua responsabilidade na construção de um senso de lugar, segundo SPEAR, Hilda D. **The Elizabethan Theatre**. In <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/english/shakespeare/index.html>, em 11/12/2000.

elisabetanos tivessem uma capacidade três a quatro vezes maior do que o aceitável nos dias de hoje.

### O Globe

Em 1599, The Theatre foi demolido e suas estruturas de madeira utilizadas na construção de um novo teatro, o Globe, em Bankside, pelos irmãos Richard e Cuthbert, filhos de James Burbage, em razão do fim do contrato de locação do espaço. Foi neste teatro que a companhia dirigida por William Shakespeare, apresentava seus espetáculos, sob a proteção de Lord Chamberlain.

Neste mesmo período, foram construídos o Fortune (figura 66) (que diferia dos outros pela forma quadrada, ao contrário do teatros circulares) em 1600, em Golding Lane, Clerkenwell, por Philip Henslowe and Edward Alleyn, o Hope<sup>82</sup>, em 1613, por Philip Henslowe, em Bankside, e os teatros abertos, dos quais existem poucas referências: The Boar's Head, em Whitechapel, 1600 e em 1604, The Red Bull em Clerkenwell. (LEACROFT, 1988, p 26-50).

Todas as reconstituições visuais destes teatros são conjecturais, baseadas em ilustrações da época e contratos estabelecidos entre os construtores e os gerentes das companhias. As diferenças entre as representações nas gravuras devem-se, segundo o autor, ao tipo de estrutura das edificações.

---

<sup>82</sup> O Hope foi construído para abrigar apresentações teatrais e lutas, sendo posteriormente denominado The Bear Garden, quando deixa de funcionar como teatro. SPEAR, *ibidem*. Para tal, o tablado era removível, sendo que a cobertura do palco, normalmente pintada com nuvens (denominada The Heavens) e sustentada por colunas, neste teatro contava com um sistema em “mão francesa”.

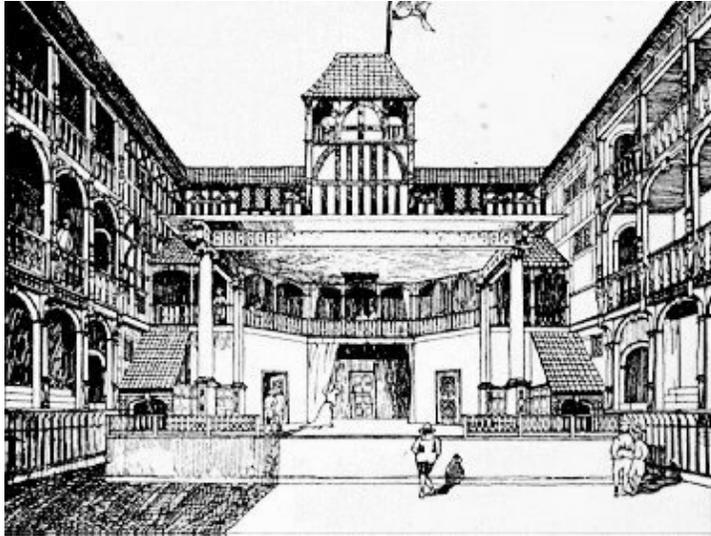


fig. 66: The Fortune

Como a forma poligonal era obtida com uma estrutura em madeira preenchida com estuque, o aspecto era de um aparente “círculo”. Esta divergência é demonstrada nas gravuras de Wenceslaus Hollar de 1647 (figuras 67 e 68), de John Norden no *Civitas Londini*, 1600 (figura 69) e de Claes van Visscher, 1616 (figura 70).

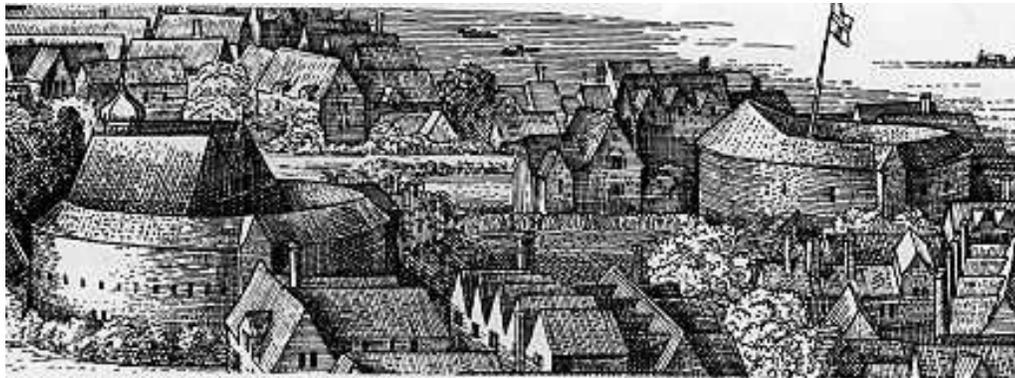


fig.67: Detalhe dos teatros Globe e Hope em Bankside, por Wenceslaus Hollar



fig.68: Vista geral de Bankside, por Wenceslaus Hollar

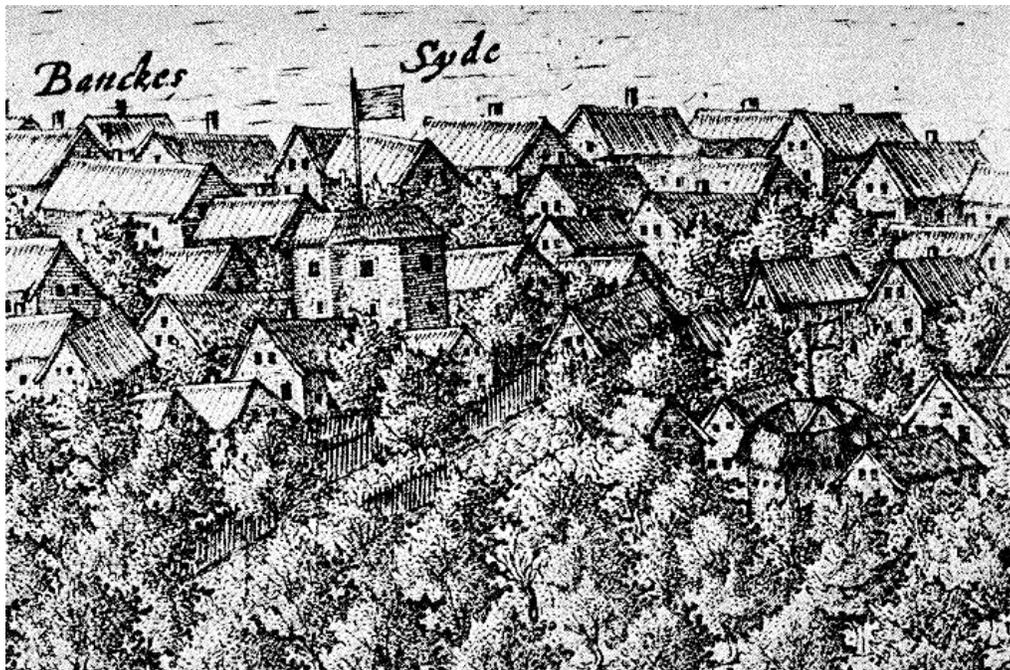


fig.69: O Globe, por John Norden, no Civitas Londini, 1600



fig. 70: Bankside por Claes van Visscher, 1616

Destruído pelo fogo em 1613 e reconstruído no ano seguinte, as escavações no sítio histórico do segundo Globe demonstraram uma geometria baseada na relação *Ad Quadratum*, em que o diâmetro interno do edifício mantinha uma relação com o externo na razão de raiz quadrada de dois.<sup>83</sup> (figura 71a-b).

---

<sup>83</sup> É possível estabelecer relação entre o humano e o sagrado na geometria *Ad Quadratum*: “*De maneira particular nos damos conta da forma geométrica: o círculo, manifestação da perfeição divina, e o quadrado, expressão do raciocínio humano; o contato entre o céu e a terra é na hibridização, reportável às diagonais de um quadrado, ou a dois diâmetros do círculo. De particular importância reveste-se o quadrado, não somente quanto à geometria terrena, proporção humana, mas também quanto à tradição clássica, que na Idades Médias era encontrada no centurização romana, que demarcava o território.*” De acordo com MUSSINO, Maria Teresa. **Geometrie "AD QUADRATUM". Ricerche compositive nell'urbanistica medioevale in Piemonte**, Facolta' Di Architettura, Politecnico Di Torino, in <http://obelix.polito.it/Tesi/Dic97/Mussino/default.htm>, em 12/11/2000,



fig. 71a, 71b : Princípio básico da geometria Ad Quadratum aplicada no Globe

Estas relações, baseadas na teoria do Atomismo Geométrico de Platão, ressurgidas no século XII, vinculavam idéias metafísicas com a natureza dimensional da arquitetura <sup>84</sup>. Da mesma forma estas proporções “regulavam” o traçado urbano e principalmente as praças medievais e eram também a base geométrica dos projetos das igrejas; as relações entre o sagrado e o profano materializavam-se na geometria pura. Da mesma forma, estes princípios foram aplicados na arquitetura teatral, na medida em que serviam ao propósito da sacralização do espaço cênico.

O sistema de medidas medieval, baseado na corda de treze seções, (com o triângulo 5,4,4, um sétimo do círculo) mostrava-se capaz de atender facilmente à locação em obra desta geometria, e permanece presente em muitos projetos de espaços teatrais, até hoje, como no projeto do Royal Exchange, em Manchester, em 1976, onde o diâmetro interno do espaço de 14 lados relaciona-se com o diâmetro externo na razão de raiz quadrada de dois, a chave da geometria Ad Quadratum, de tantos espaços teatrais bem sucedidos, MACKINTOSH (1993, p.10).

O segundo Globe (figura 72) constitui-se no exemplo mais claro, uma espécie de síntese do espaço teatral Elisabetano. Com galerias em três níveis, dotadas de arquibancadas, um espaço central no nível do solo e um palco elevado

<sup>84</sup> “As duas partículas básicas da matéria, de acordo com Platão, são as superfícies bidimensionais: o triângulo isóceles e o 1:2:raiz de 3. Estas peças construtivas são detalhadas no mais importante livro na Europa Ocidental, fora a Bíblia: o *Timeaus* de Platão. Este livro, e a *Teoria do Atomismo Platônico*, são conhecidos como a mais influente doutrina de geometria do século XII. Estes mesmos blocos, descritos por Platão como ‘triângulos sagrados’, foram as unidades das geometrias *Ad Triangulaum* e *Ad quadratum*, que foram fundamentais na criação de novas catedrais, desde os experimentos do século XII até Paris e Chartres.”, de acordo com BISPHAM, Michael. **Platonic Geometric Atomism In**

e coberto, apresenta características que o vinculam iconicamente ao tipo do teatro da Inglaterra pré puritana e à arquitetura do período, em todos os aspectos, dimensionais, compositivos e tectônicos. A reconstrução do Globe<sup>85</sup>, à partir de 1996, em Londres, reconstituiu o edifício com base nas escavações, documentos e ilustrações da época e conjecturas estruturais, baseadas nas edificações preservadas, como igrejas e casas de fazenda.

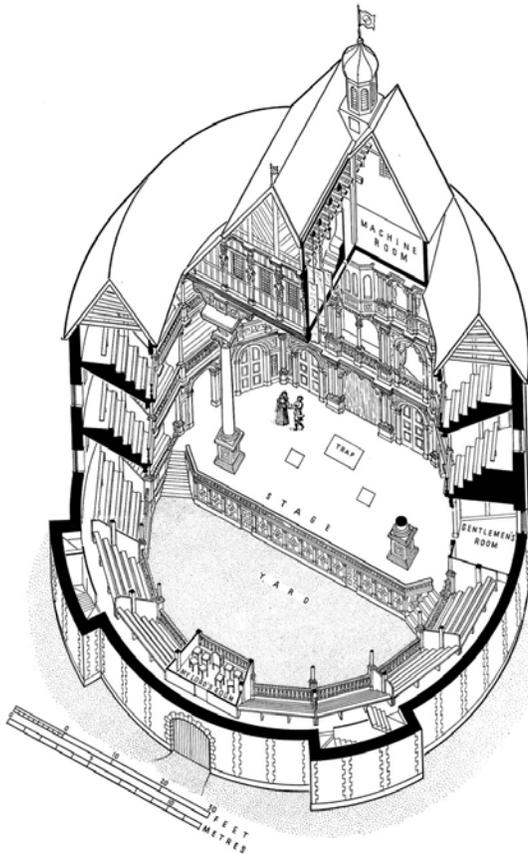


fig. 72: O segundo Globe

A reconstrução do Globe<sup>86</sup>, à partir de 1996, em Londres, reconstituiu o edifício com base nas escavações, documentos e ilustrações da época e

---

**Medieval Design** in <http://fupro.com/plat/index.htm>, em 03/03/2001.

<sup>85</sup> Inserido em um conjunto arquitetônico denominado International Shakespeare Globe Centre, em Bankside, composto do novo Globe, de uma réplica do Inigo Jones Theatre, uma “piazza, lojas e cafeteria, foi um projeto de Jon Greenfield arquiteto da Pentagram Design, de Londres. A grande polêmica no meio arquitetônico londrino, sobre este conjunto refere-se ao fato de ser uma imitação de um prédio histórico.

<sup>86</sup> Inserido em um conjunto arquitetônico denominado International Shakespeare Globe Centre, em Bankside, composto do novo Globe, de uma réplica do Inigo Jones Theatre, uma “piazza, lojas e cafeteria, foi um projeto de Jon Greenfield arquiteto da Pentagram Design, de Londres. Uma grande polêmica no meio arquitetônico londrino, sobre este conjunto refere-se ao fato de ser uma imitação de um prédio histórico.

conjecturas estruturais, baseadas nas edificações preservadas, como igrejas e casas de fazenda.

No entanto, o edifício reconstituído por si só não é capaz de resgatar o espírito da experiência teatral elisabetana, numa demonstração da natureza peculiar da relação palco-platéia proposta pelo drama de Shakespeare e seus contemporâneos. O envolvimento e a interação da audiência com a encenação, em parte desencadeada pelos aspectos arquitetônicos do edifício e em parte pela convenção teatral, não pode ser repetida sem todo o conjunto de fatores sociológicos, filosóficos e conceituais de uma Inglaterra que buscava sua identidade em meio à valores medievais arcaicos e às novas visões do renascimento europeu (figura 73).



fig. 73: Desenho hipotético sobre a configuração do segundo Globe

No novo Globe foram adaptadas escadas para acesso do público, externas ao volume principal e saídas de emergência, para atender às atuais exigências de segurança e acessibilidade, assim como alterações nos volumes da cobertura, originalmente composto de dois telhados que foram transformados em um só (figuras 74 e 75). Estas modificações da configuração original deveram-se ao fato da reconstituição ter como objetivo a edificação de um teatro que funcionasse regularmente e não somente o resgate de um edifício histórico.

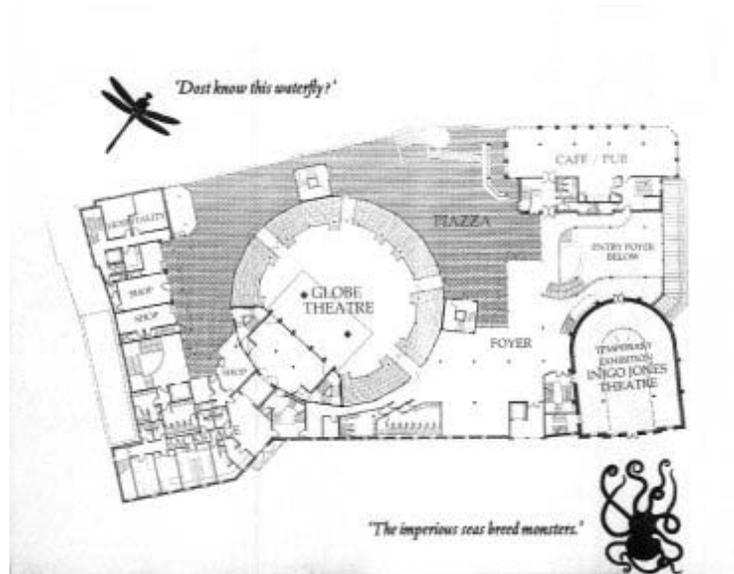


Fig. 74: Implantação do Globe Center, em Londres

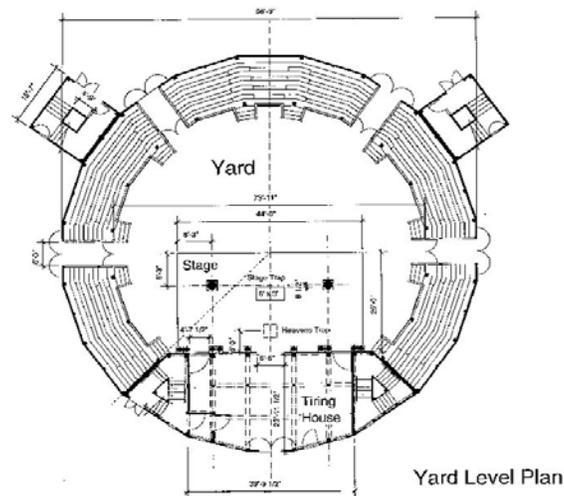


fig. 75: Planta do Novo Globe

Em uma foto da audiência baixa do moderno Globe, (os groundlings do Elisabetano (figura76), as pessoas assistem em pé à uma apresentação, que dura 2 horas com 2 intervalos. Estas pessoas certamente submetem-se a este desconforto, em busca da experimentação do evento à maneira do século XVII, vivenciando o espaço arquitetônico como um dos componentes constituintes do espetáculo. Sua participação neste processo é fundamental, na medida em que estabelecem a interface entre o palco e as galerias e são, freqüentemente convocados a “participar” do espetáculo.

Elisabeth Gurr, no Globe Guide Book, um folheto distribuído aos visitantes

do International Shakespeare Globe Centre, comenta que a árvore que aparece na foto tem o objetivo de constituir um “*senso de floresta*”, o que certamente não era prática do drama Elisabetano, baseado na convenção entre palco-platéia, mas necessário nos dias de hoje.



fig. 76: Platéia do novo Globe

Em 1600, de acordo com LEACROFT (1998, p. 37), a companhia de Lord Admiral, de Henslowe, que apresentava-se no Rose, transfere-se para o recém construído The Fortune, em Golding Lane, Cripplegate. Diferentemente dos teatros cilíndricos, este espaço quadrado, segundo o autor, dificultava a visibilidade da audiência nos cantos da platéia. Poucas referências existem sobre a configuração espacial deste edifício, mas informações constantes do contrato de construção dão conta de alguns aspectos dimensionais, que aproximam-se daquelas dos teatros cobertos, como o segundo Blackfriars (figura 77).

“O quadrado regular do Fortune é menos atrativo para nós do que os poligonais Rose, Swan e Globe mas o Fortune floresceu por mais quarenta anos, até que todos os teatros fossem fechados pelos puritanos.” (MACKINTOSH, 1993, p.11).

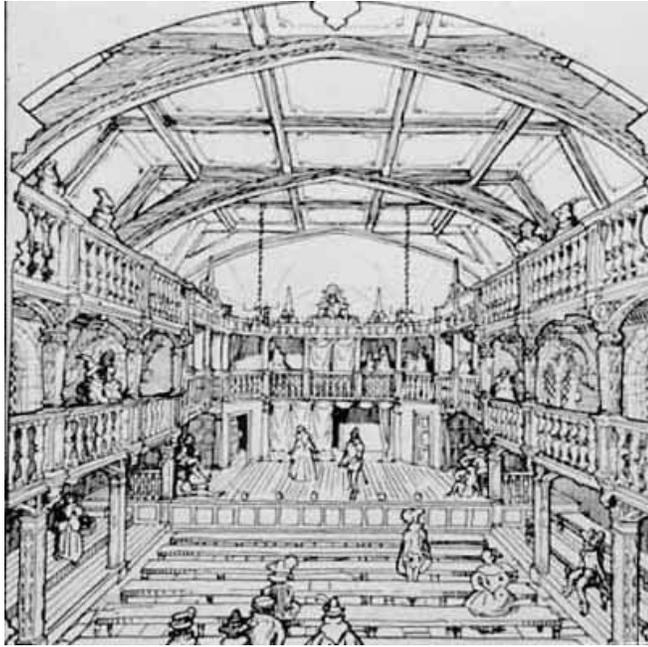


fig.77: O segundo Blackfriars

Nas palavras de Peter Brook, ao comparar o elisabetano com o teatro contemporâneo, são evidentes a participação da arquitetura daqueles espaços, na relação estabelecida entre o palco e a platéia:

“O palco elisabetano era como o sótão que descrevi: uma plataforma aberta, neutra, um lugar com algumas portas simplesmente, onde se permitia ao teatrólogo ativar o espectador através de uma sucessão ilimitada de ilusões, cobrindo, se assim o desejasse, todo o mundo físico. Também já foi observado que a natureza da estrutura permanente do teatro elisabetano, com sua arena descoberta, sua grande sacada e uma segunda galeria menor, era um diagrama do universo como visto pela platéia e pelo autor do século XVI. [...] O palco era uma verdadeira máquina filosófica.” (BROOK, 1970, p.89)

A constituição do senso de lugar através da participação física do espaço arquitetônico, desencadeada por uma ação cênica é evidente no prólogo de Henry V de William Shakespeare:

*“The flat unraised spirits that hath dared  
On this unworthy scaffold to bring forth  
So great an object. Can this cockpit hold  
The vasty fields of France? Or may we cram*

*Within this wooden O the very casques  
That did affright the air at Agincourt?"*<sup>87</sup>

(SHAKESPEARE in LANGLEY, 1999, p. 20)

Temerário seria afirmar que esta participação da audiência dependia somente do texto, atores e arquitetura. A sociedade elisabetana constituía o ambiente sociocultural adequado e como tal representava o importante ingrediente que transformou os poucos anos de existência do tablado inglês do século XVI em um dos paradigmas do teatro contemporâneo, em seus aspectos físicos e conceituais.

Os teatros públicos Elisabetanos foram fechados em 1642 como resultado do crescimento do puritanismo. As atividades teatrais nos dezoito anos da Commonwealth ficaram restritas aos espaços privados de nobres, somente ressurgindo com a restauração da monarquia em 1660, em uma configuração fortemente influenciada pelos ideais renascentistas, principalmente italianos.

---

<sup>87</sup> “*É o raso espírito que ousa transformar  
Estas arquibancadas sem valor  
Em tão grandioso objeto.  
Pode este pátio  
Abrigar os vastos campos da França?  
Ou poderemos nós comprimir  
dentro deste O de madeira  
Os muitos elmos  
Que amedrontam o ar em Agincourt?*”

## 10 Os *Corrales* e o Século de Ouro Espanhol.

Na Espanha, durante o período denominado Século de Ouro, compreendido entre o início de século XVI e o final do XVII, a atividade teatral atingiu seu maior prestígio com as obras de Juan del Encina (1468-1529), Bartolomé de Torres Navarro (1480?-1530?), Calderón de la Barca (1600-1681), Lope de Vega (1510-1565) e Miguel de Cervantes (1547-1616), entre outros. (VASCONCELLOS, 1987, p.174)

As influências da cultura árabe, através da ocupação pelos mouros e do cristianismo europeu, “*moldaram a face do teatro espanhol do período*” (ibid.). Durante o século XVI, as formas de representação teatral eram de várias naturezas: os dramas religiosos nas igrejas, com origem nos “mistérios” medievais (praticamente extintos na maior parte da Europa); o teatro secular de Encina, que apresentava écloas<sup>88</sup> dramáticas para a corte em seus castelos; as imitações das comédias romanas de Terence e Plauto escritas por Torres Naharro; e o teatro popular de Lope de Vega.

A convivência destes tipos de encenação é única no continente europeu e seu apogeu deve-se em parte, ainda segundo o autor à “[...]prematura profissionalização da atividade, tanto a religiosa quanto a secular.” (ibid.).

No entanto, como não existiam teatros permanentes, os grupos profissionais eram itinerantes e, influenciados em parte pela *Commedia dell' Arte*, apresentavam seus trabalhos nas praças públicas e mercados. Desta forma, muitos destes grupos apresentavam-se em carroções ou pequenos tabladros da mesma maneira que os *pageants* medievais ingleses.

No final do século XVI, com o crescimento do interesse e o conseqüente aumento dos recursos financeiros das companhias, nas maiores cidades espanholas os grupos passaram a locar os espaços dos *corrales*, que eram pátios centrais de agrupamentos de casas em três lados, abertos para a rua e ali construíam um palco dotado de uma parede que o separava a platéia (figura 78). Estes pátios encontram paralelo nos *Inn-yards* ingleses (figura 79).

---

<sup>88</sup> Tipo de poesias pastorais dialogadas.

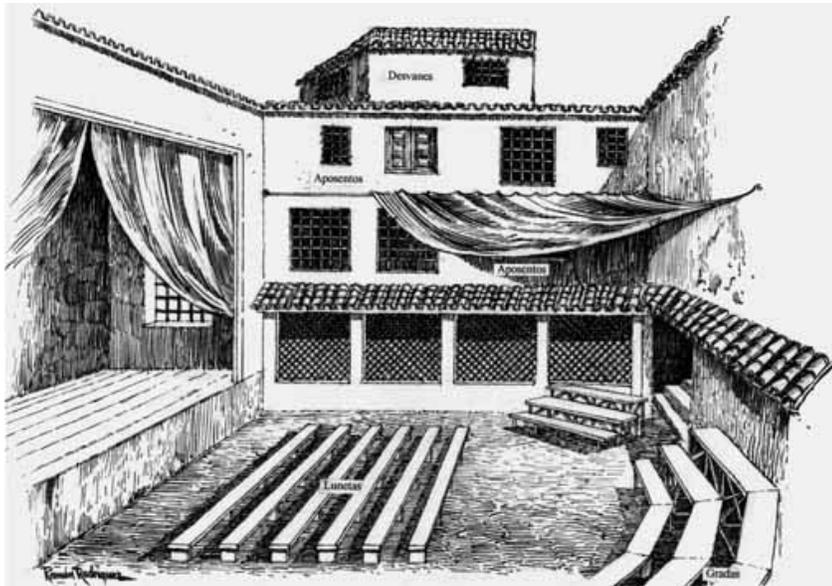


fig. 78: Primitivo corral espanhol

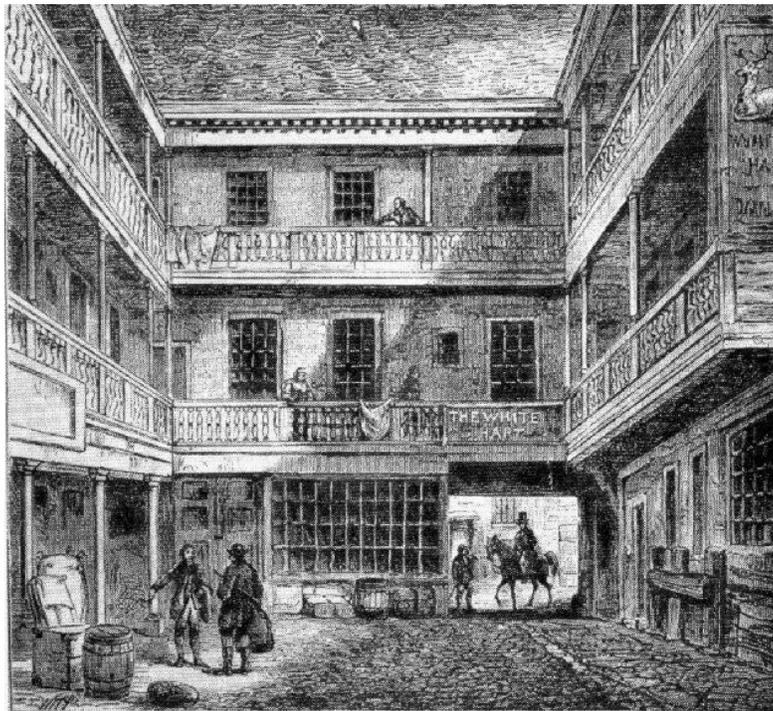


fig. 79: Inn-yard, século XVI, Inglaterra.

Estes primitivos teatros espanhóis representam uma mescla tipológica<sup>89</sup> do teatro palladiano – separado da platéia por uma parede, o arco de proscênio, e platéia frontalista – com o palco elisabetano a céu aberto com seus balcões

<sup>89</sup> ARÌS (1993, p. 58) defende a idéia de *mestiçagem tipológica*: “[...] os tipos não se recolhem em compartimentos estanques mas se relacionam entre si favorecendo a proliferação dos objetos.” (trad.por).

circundando a orquestra.

De acordo com ALLEN (1983, p.27), a aproximação com os ideais humanistas do renascimento é evidente na composição de cenas dos espetáculos para a corte, nos castelos. Nestes, o cenário era proposto segundo as indicações de Serlio, com painéis laterais pintados com motivos pertinentes ao drama apresentado, com a redução na escala para aumentar a impressão de profundidade (figura 80), impossibilitando, conseqüentemente, a penetração dos atores em toda a extensão do palco. Nos *corrales*, à exemplo do tablado elisabetano, a encenação utilizava o espaço como um palco nu, compondo as cenas com adereços e poucos elementos cênicos.

Esta fusão do drama popular com o erudito, típica do Século de Ouro permitiu uma experimentação simultânea, por parte dos encenadores espanhóis, das várias possibilidades de configuração de palco-plateia, auxiliada pela grande produção de textos teatrais do período.

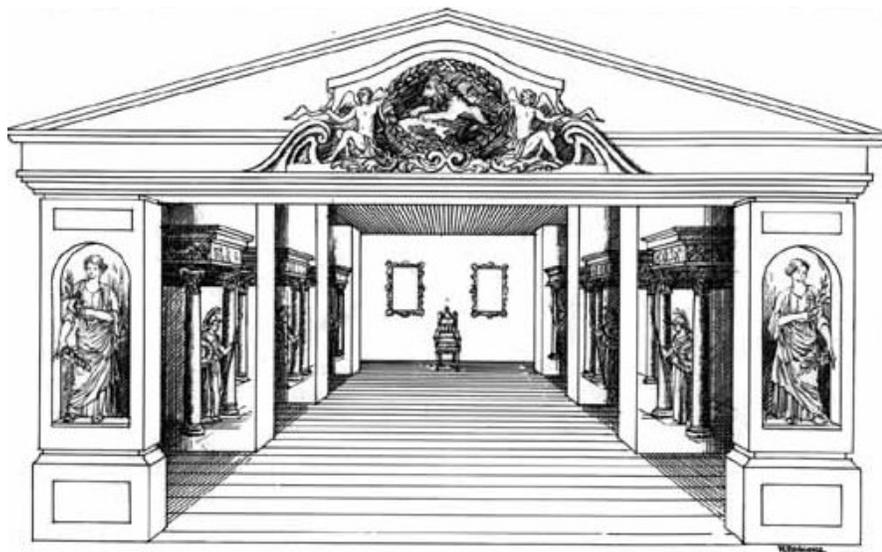


fig. 80: Cenário cortezão espanhol do século XVI

Com o prestígio popular alcançado pelas apresentações teatrais nos *corrales*, estes espaços foram adquirindo um caráter permanente, aproximando-se ainda mais da experiência inglesa e afastando-se dos princípios renascentistas. Um exemplo desta evolução é o Corral del Príncipe, um teatro permanente, aberto em 1583 e existente até 1744 (figura 81).

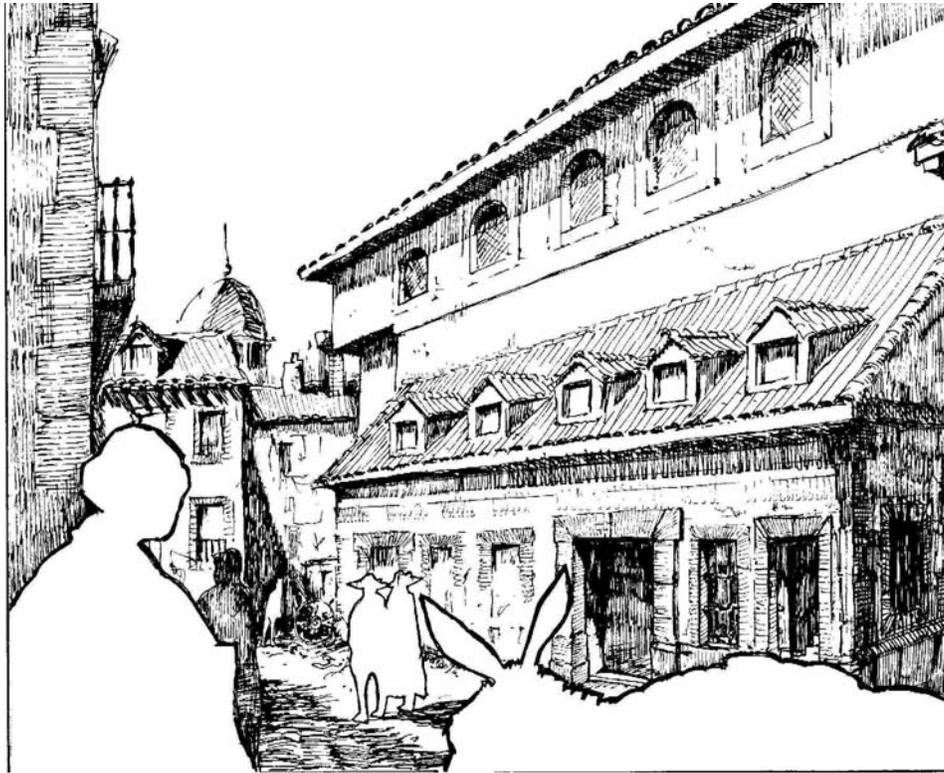


fig. 81: Fachada do Corral del Príncipe, em Madrid- 1583

Situado na atual Plaza de Santa Ana de Madrid, exatamente no lugar onde hoje se encontra o Teatro Español, recebeu este nome por sua localização na então denominada Calle del Príncipe.

De acordo com a página da Internet de WILLIAMSEN e ABRAHAM<sup>90</sup>, a fachada deste teatro foi construída em tijolos aparentes e constituía-se de um corpo avançado de um pavimento, destinado aos acessos, bilheterias e sanitários, anexo ao corpo principal, em três pavimentos, mais ao fundo. As residências lindeiras ao pátio, cujos aposentos tinham abertura para centro, eram locadas pelos moradores durante as apresentações. No pátio propriamente dito, a audiência assistia em pé, sendo ladeada por arquibancadas em vários níveis.

O palco recebeu uma cobertura estruturada em madeira e era completamente integrado ao espaço da audiência, inclusive com arquibancadas laterais. (figura 82) O fundo do palco era composto de três níveis, com uma espécie de nichos destinados à encenação.

<sup>90</sup> WILLIAMSEN, Vern G. e ABRAHAM J. T. *The Príncipe Theater in the Madrid in the Seventeenth Century*, in <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/graphics/thtrvu.html>, em 17/11/2000.

Esta configuração, de grande semelhança com o tablado elisabetano, propunha também um relacionamento direto e participativo da audiência com o palco, na medida em que situava este e a platéia em um espaço único.

Sem o auxílio da perspectiva cênica, a constituição do senso de lugar dava-se pela convenção, pelos recursos narrativos da encenação.

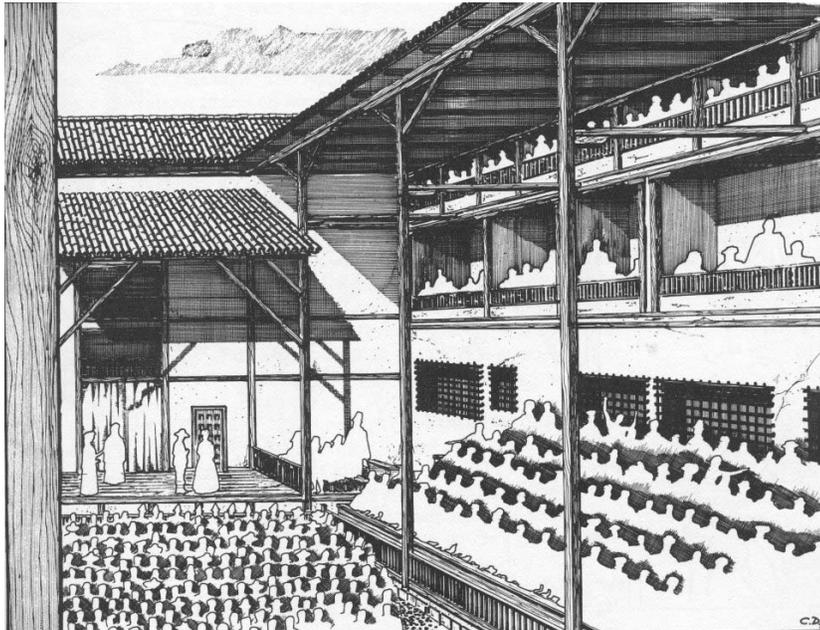


fig. 82: Vista interior do Corral del Príncipe.

A exemplo deste, vários outros *corrales* foram adaptados para apresentações teatrais, como o Corral de Almagro (figura 83). Neste, as paredes das casas laterais foram recobertas por uma estrutura de balcões em madeira, constituindo um espaço independente.

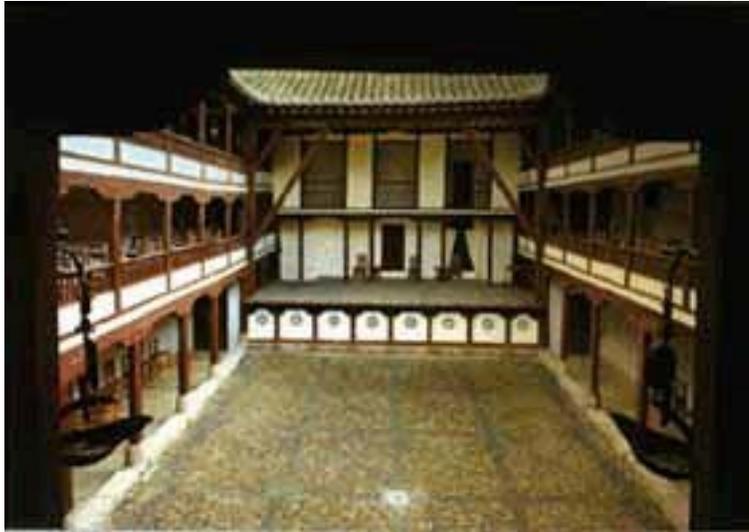


fig. 83: Vista interior do Corral de Almagro

Os balcões e camarotes laterais destes teatros eram ocupados por categorias diversas de público:

“ No fundo do pátio, ficava a ‘alojéria’, ou taverna, e acima, aproveitando as janelas das casas, as ‘cazuelas’, ou balcões, destinados às mulheres. Acima das cazuelas ficavam as ‘tertúlias’, o local preferido pela administração, pelo clero e pelos intelectuais. As janelas laterais das casas eram chamadas ‘aposentos’ e serviam como uma espécie de camarote.” (VASCONCELLOS, *op.cit*, p.152)

Ainda de acordo com a página da Internet de WILLIAMSEN e ABRAHAM<sup>91</sup>, os padres nos balcões superiores, os ricos e nobres nos boxes, a classe média nas arquibancadas e o povo em pé no pátio central, certamente nem recebiam nem percebiam a mesma peça. É possível que os autores aqui estejam referindo-se ao “ponto de vista” relacionado à dois aspectos: o locacional e o sócio-econômico. O primeiro relacionado com a arquitetura do espaço e o segundo à visão de mundo de cada segmento da audiência. Esta posição na audiência, não buscava a idéia de privilégio visual e perceptivo, mas relacionava-se à noção de estrato social, de uma certa forma espacializando a hierarquia social, política e econômica vigente.

---

<sup>91</sup> WILLIAMSEN, Vern G. e ABRAHAM J. T. **The Principe Theater in the Madrid in the Seventeenth Century**, in <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/graphics/thtrvu.html>, em 17/11/2000.

O espaço teatral espanhol do período, com os balcões implantados dentro das residências laterais, representa uma inovadora relação entre o público e o privado:

“Na Renascença espanhola, certas famílias mantinham o mesmo camarote por gerações, passando por dentro de outras propriedades para ter acesso a eles, e em alguns casos eram conectados com corredores privativos que ligavam à aristocráticas casas como uma literal extensão da residência privada com o teatro público.” (CARLSON, 1993, p.143)

A Espanha manteve, neste período, uma identidade cultural independente do pensamento renascentista:

“Após 1600, a Igreja, que exercia papel preponderante na preservação da unidade política após a expulsão dos mouros, reagiu contra o secularismo do pensamento renascentista então dominante na Europa, e a Espanha foi isolada culturalmente do resto do continente.” (VASCONCELLOS, *op.cit.*, p.174)

Como consequência, o autor cita o “*desenvolvimento de uma arte imune aos dogma formais determinados pelo modelo clássico*”. Afirma também que “*Só a literatura dramática inglesa do mesmo período a ela se equivale em vigor e fantasia*”. (ibid.)

Por outro lado, este parece ser o motivo principal do ‘descompasso’ entre o edifício teatral espanhol e o de grande parte da Europa, na medida em que ao final do século XVI, teatros, a exemplo da Comédie Française, em Paris, de 1689, do Drury Lane em Londres, de 1674 e do Teatro SS. Giovanni e Paolo em Veneza, de 1639, demonstravam uma arquitetura inovadora de grande complexidade, enquanto a Espanha mantinha-se atrelada ao seu secular conceito de espaço teatral.

A configuração espacial dos *corrales*, colocando ator e audiência em um espaço único e seu palco avançado sobre a platéia, com seu precedente na Inglaterra elisabetana, não apresenta inovação tipológica, mas apropriação de um tipo, tanto nos aspectos físicos, quanto na forma da ação cênica. Pela geometria da sala, encontra paralelo com os palcos abertos contemporâneos, integrados na

sala da audiência, sem a interferência de uma moldura – o arco de proscênio renascentista - separando ator de público.

## 11. Cenários móveis e as origens do tipo Palco Italiano

Na Itália, no século XVI, a perspectiva cênica proposta por Serlio era largamente usada como fundo da representação, no entanto gerava inúmeras dificuldades para as trocas de ambientação e não permitia o acesso de atores para trás dos primeiros elementos cenográficos, em função da rápida diminuição da escala de representação das paisagens, nos painéis pintados. A área de atuação era portanto extremamente restrita, diminuindo as possibilidades de encenação. (LEACROFT, 1984, p.59).

Com a introdução de máquinas para o movimento dos painéis, no sentido de proporcionar rápidas trocas na ambientação cenográfica, a questão da visibilidade destes aparatos pela audiência gerou a necessidade de criação de anteparos compostos de telas e cortinas, que passam a emoldurar a cena.

Segundo o autor, Bartolomeu Neroni, com este objetivo, em 1561 construiu um grande frontispício para uma cena tipicamente serliana e, em 1585, Buontalenti construiu um teatro no palácio Uffizi, em Florença, para o qual projetou uma série de cenas intercambiáveis, incluindo vistas em perspectiva da cidade, máquinas de movimentação de nuvens, paisagens que trocavam do outono para a primavera e vistas marinhas. Para tornar estas trocas possíveis, os mecanismos foram escondidos nas laterais e acima do palco, sempre ocultas por painéis e cortinas. Os telões pintados com paisagens eram divididos ao meio e deslizavam para as laterais, dando espaço para outras cenas, sendo este método também utilizado por Aleotti no Teatro Acadêmico de Ferrara, em 1606.

Este frontispício, além de ocultar os mecanismos cenotécnicos, produzia uma moldura, que integrava-se aos elementos de arquitetura da sala de audiência e, de certa forma, separava a encenação da audiência, adotando esta um papel predominantemente passivo e contemplativo com relação ao espetáculo apresentado.

Em 1618, Giovanni Battista Aleotti foi incumbido de construir um teatro na Sala de Armas, no primeiro pavimento do Palácio Farnese, em Parma (figura 84).

Neste teatro, Aleotti utilizou o novo estilo de cenas intercambiáveis, em um conjunto de nove painéis deslizantes, nas laterais do palco e um fundo em perspectiva ao modo do cenário de Scamozzi para o Teatro Olímpico de Vicenza. Para tal foi necessário um grande espaço para a implantação dos mecanismos cênicos, produzindo uma sala em que metade do comprimento era dedicado ao palco, separado da audiência por um pórtico ricamente decorado.

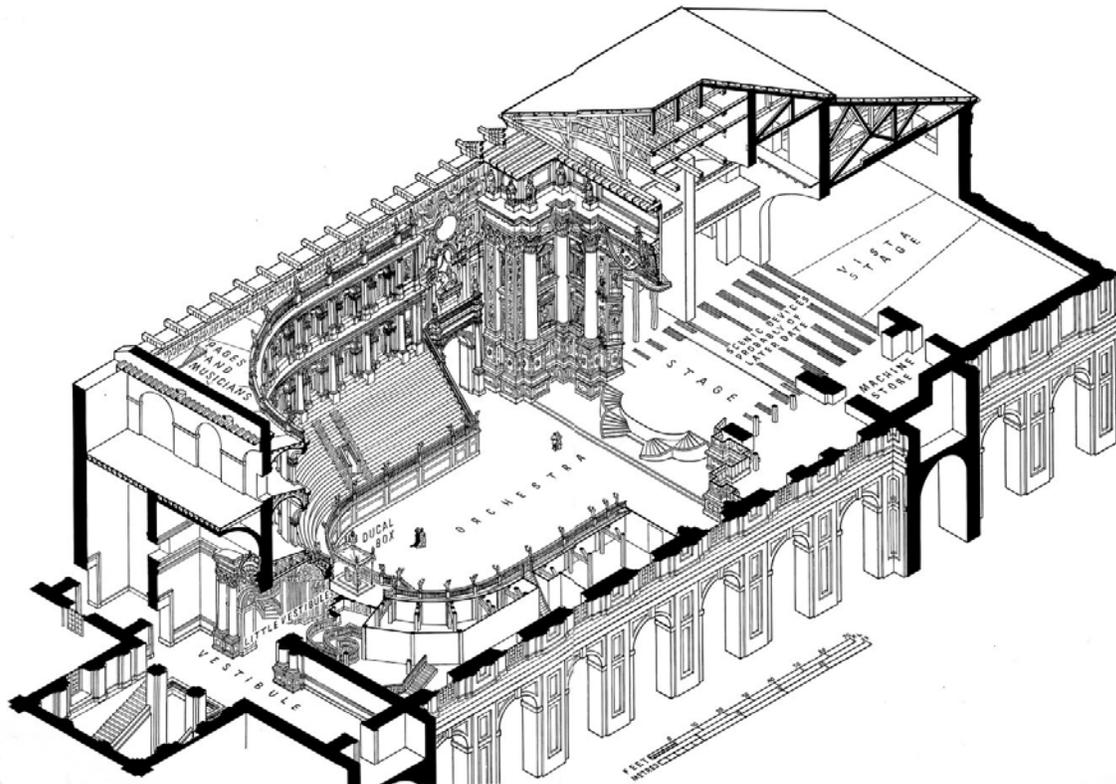


fig. 84: Teatro Farnese, Parma, Itália, 1618-20

A audiência era também baseada no formato do Teatro de Palladio, porém mais alongada, em uma espécie de U, com assentos em arquibancada separados da área central (orquestra) por uma balaustrada.

Ao fundo da platéia, frontalmente ao palco situava-se o camarote real<sup>92</sup>, com acesso independente por um pequeno vestíbulo. Na *orkhestra*, por vezes aconteciam as mascaradas, em que os nobres desciam, para ali apresentarem

<sup>92</sup> Esta posição representava claramente o “ponto de vista do príncipe”. Toda a configuração do palco e seus equipamentos cenotécnicos estão, no Farnese direcionados para atender à visualização a partir do camarote real. Cumpre salientar que Aleotti construiu este teatro especialmente para festejar o casamento de Margherita de' Medici e o Duca Odoardo Farnese, em uma cerimonia culminava em um espetáculo alegórico mitológico intitulado "Mercurio e Marte", segundo a página na

seus números de dança e canto (figura 85).

Desta forma, a separação entre o palco e a platéia, produzida pelo frontispício (figura 86), remetia à idéia de mundos independentes: a audiência real e pragmática e o palco imaginário e mágico, em que aconteciam o improvável, a fantasia e o desconhecido. (CARLSON, 1993, p.131)

Estas novas idéias, resultado da evolução tipológica do teatro romano clássico em conjunção com a influência paladiana e principalmente serliana, representaram as bases de uma conformação de palco-plateia, que acabariam por constituir o tipo Palco Italiano, onde uma plateia em ferradura é disposta frontalmente à um palco independente e isolado, que se tornaria corrente em muitos teatros ocidentais.

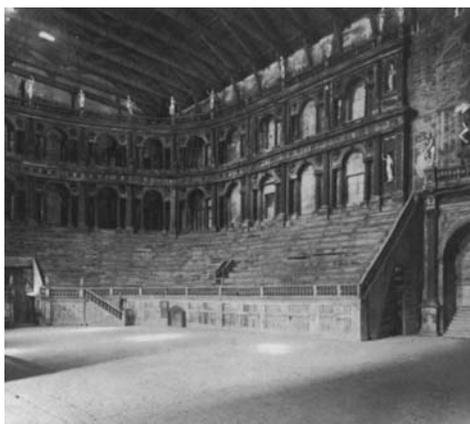


fig. 85: Orquestra do Teatro Farnese



fig. 86: Frons Scaenea do Teatro Farnese

O renascimento italiano e suas concepções de espaço cênico polarizavam as atenções de arquitetos, encenadores e cenógrafos, que ao tomar contato com os teatros da Itália, voltavam para seus países “contaminados” com as novas idéias.

Inigo Jones e o Classicismo Inglês.

Segundo LEACROFT (1988, p. 70), depois de um longo tempo de estudos

---

Internet: **Comune di Parma, Teatro Farnese**, em <http://www.comune.parma.it/turismo/t-farnes.htm>, em 15/11/2000.

na Itália com os mestres renascentistas, em 1614 o arquiteto Inigo Jones retorna à Inglaterra levando consigo os novos conceitos aplicados nestes espaços arquitetônicos.

De importante influência palladiana são seus projetos para a Queen's House, em Greenwich (1616 - 1635) e a Banqueting Hall, em Whitehall, Londres (1619 - 1622).

Jones dedicava-se também ao desenho de figurinos e cenários para as “mascaradas” da corte. Com base nestas experiências desenhou um teatro (figura 87), que parece ser uma cópia do Teatro Olímpico de Vicenza. (KEITH apud LEACROFT, 1988, p.70)

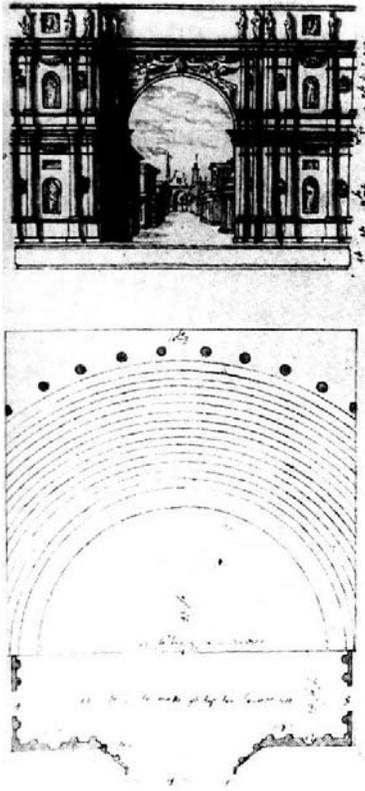


fig. 87: Planos para um teatro, por Inigo Jones, baseados no Teatro Olímpico de Vicenza

Neste desenho, as principais diferenças com o teatro de Palladio estão no desenvolvimento da sala em um eixo contrário ao do Olímpico, que está contido em um formato mais largo do que profundo e no corte da platéia, que parece estar submetida ao retângulo.

Em Palladio a forma está subjacente ao espaço interno, e em Jones parece

ser uma adaptação de um modelo à um espaço previamente configurado.

Outro projeto do qual não existem evidências de sua construção, nem do local, apresenta apropriações tipológicas tanto do palco elisabetano, com balcões envolvendo o palco quanto dos cenários renascentistas, com o fundo de cena constituindo uma *Frons Scenae* e platéia em U.(figura 88)

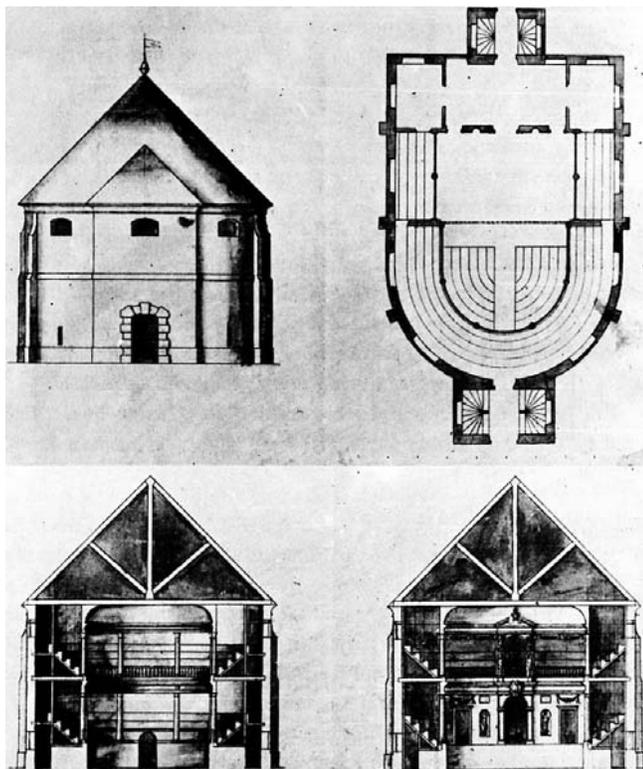


fig.88: Teatro não identificado por Inigo Jones

Em 1616, o empresário, Christopher Beeston, promove a adaptação de uma arena para “rinhas de galos”, em Drury Lane, para apresentações teatrais, que recebeu o nome *The Cockpit*. Para tal, Beeston transferiu-se de sua antiga casa de espetáculos, *The Red Bull*, e dirigiu seus espetáculos para uma platéia mais elitizada, abandonando seu público.

Em 1617, um grupo dos “abandonados” freqüentadores do *Red Bull* invadiu o *Cockpit*, destruindo cenários e figurinos. Beenson chama então Inigo Jones e John Web para a reconstrução do teatro que foi denominado *The Cockpit in Court*<sup>93</sup>. (figura 89)

---

<sup>93</sup> De acordo com a página da Internet: **Inigo Jones designs a stage**, em <http://web.uvic.ca/shakespeare/Library/SLTnoframes/stage/cockpit.html>, em 21/01/2001

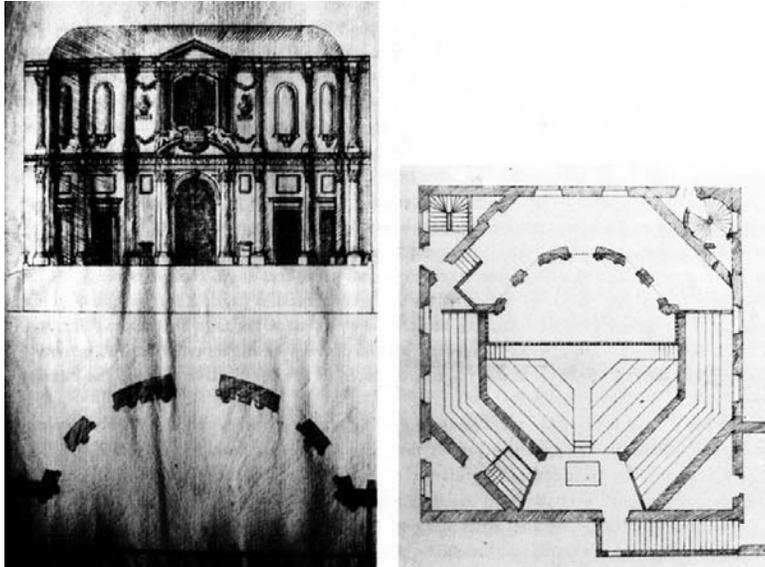


fig.89: O Cockpit in Court de Inigo Jones e John Webb

Jones e Webb propõem uma sala octogonal inserida em um quadrado, em que o palco, dotado de uma *Frons Scenae* semicircular, relaciona-se com a platéia frontalmente. Destaca-se aqui a diferença tipológica entre a conformação de palco e a platéia: Enquanto esta era tipicamente elisabetana - muito embora o público do “*pit*” assistisse sentado – o palco foi concebido rigorosamente dentro das idéias renascentistas italianas.

A introdução, na Inglaterra, destas conformações de palco, vistas nos projetos de Inigo Jones, representam não mais que um episódio da arquitetura teatral Britânica, na medida em que não aparece recorrência nos edifícios posteriores, ao contrário das idéias clássicas trazidas pelo arquiteto, que tanto influenciaram o Classicismo inglês do século XVII.

As máquinas de movimentação de cenários, desta forma, abriram espaço para a constituição de ambientes cênicos transformáveis de acordo com a narrativa apresentada. A substituição do subjetivo pela objetividade pressupunha uma certa passividade da audiência, para qual o senso de lugar era dado por elementos iconográficos, por signos que remetiam à um significado estabelecido pela encenação, ao qual não contribuía o imaginário da audiência. Esta forma de relação palco-platéia vai encontrar seu apogeu nas grandes casas de ópera italianas, produzindo o tipo palco italiano, como conhecemos – e eventualmente praticamos - hoje.

## 12 Ópera italiana e os teatros públicos

Na Itália, no início do século XVII, as apresentações para a corte, compostas de uma mistura de teatro, dança e música, representaram a gênese do gênero de espetáculo que hoje denominamos ópera.

Os teatros em toda a Europa eram, até então, administrados e freqüentemente construídos pelas companhias, grupos ou academias para seu uso exclusivo. Desta maneira a arquitetura destes espaços atendia às demandas programáticas e conceituais destes grupos, à exemplo de Beeston e seus dois teatros: o popular Red Bull, tipicamente elisabetano e o Cockpit in Court, um teatro para a corte. (LEACROFT, 1984, p.67).

Em 1637, em San Cassiano, Veneza é construído um teatro público, destinado para apresentações operísticas, e em 1639 é inaugurado a casa de óperas SS. Giovanni e Paolo, com uma configuração similar ao Teatro Farnese (figuras 90).

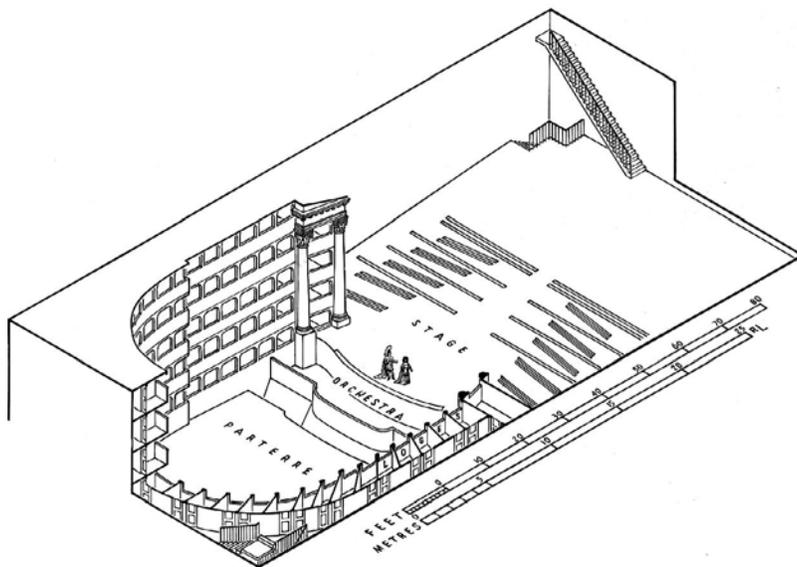


fig.90: Teatro SS. Giovanni e Paolo

Com uma platéia em U, cercada por cinco níveis de balcões, separados em compartimentos angulados para uma melhor visibilidade do palco, este teatro prenuncia as grandes salas de ópera dos séculos XVII e XVIII.

O nível inferior da audiência, denominado com o termo francês: "*parterre*",

onde o público assistia em pé, era separado do palco por um “fosso” provavelmente destinado à algum tipo de iluminação ou mecanismo cênico (ibidem). Frontal à este, uma área, protegida por um peitoril no nível da platéia e mais baixo do que o palco, destinava-se aos músicos. Surge aqui a noção de uma área denominada de orquestra, que difere em significado e uso da “*orchestra*” do teatro clássico, destinada ao coro.

O palco, construído com desnível do fundo para a frente, abrigava um conjunto de painéis móveis, suportando a cenografia composta em perspectiva. Neste sentido, a área de atuação restringia-se ao proscênio, participando o cenário apenas como “pano de fundo” para a encenação. (figura 91)

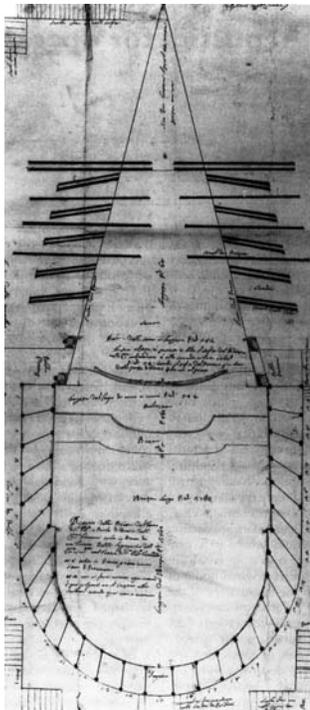


fig.91: Planta do teatro SS. Giovanni Paolo

Esta separação física entre o palco e a platéia somente era rompida com a presença de camarotes laterais, contidos entre duas colunas que delimitavam o proscênio. A interação entre atores e público, nestas condições, era extremamente reduzida e pressupunha silêncio e atenção da audiência, que era convocada à este comportamento pela própria natureza destas apresentações musicais. O formato em U da platéia atendia perfeitamente às demandas acústicas, muito embora, segundo BARRON (1998, p.299), os balcões profundos e separados por

paredes, não favorecessem este propósito.

Afirma ainda o autor que SS. Giovanni e Paolo representa, neste sentido, a base tipológica de teatros como o San Carlo, de 1737, em Nápoles e o complexo Teatro alla Scalla, de 1778, em Milão, entre tantos outros edifícios destinados à ópera.

A idéia de teatros públicos ganhou corpo na Europa setecentista, resultando em espaços que pudessem abrigar os diversos gêneros de espetáculo, e para tal, um palco rico em possibilidades era condição indispensável. As óperas e o desenvolvimento da maquinaria cênica italiana foram levadas para todo o continente por nomes como Torelli, que introduziu os novos dispositivos e configuração de palco em teatros franceses como o Petit Bourbon e o Palais Royal, da metade do século. Foram nestes teatros que Jean-Baptiste Poquelin, o Molière e sua *troupe* de comediantes, influenciada pela Commedia dell' Arte italiana apresentava as bases do que iria se tornar, na França, a Comédie Française.

Outro italiano, Vigarani, foi chamado à Paris, em 1642, para auxiliar no projeto de um teatro que viria a ser chamado de Salle des Machines, (figura 92) devido à excepcional dimensão de seu palco, que ocupava 42,67 m dos 68,88 m de comprimento total do edifício, ( LEACROFT, op.cit., p. 68).

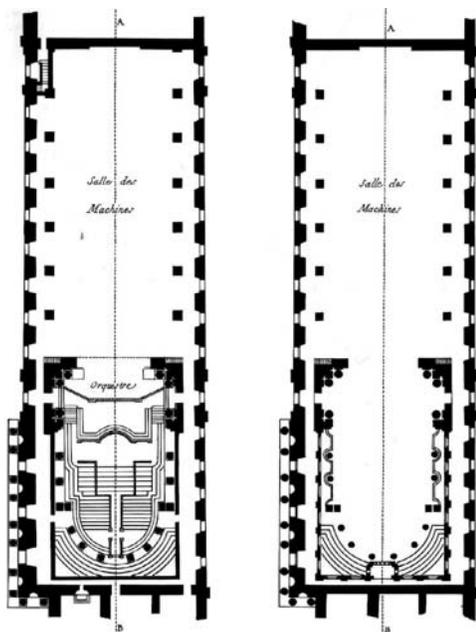


fig.92: Salles des Machines, Paris, 1662

O auditório em ferradura incorporava as idéias dos precedentes Farnese e principalmente SS. Giovanni e Paolo, com a diferença que enquanto nestes o “*parterre*” destinava-se à um público em pé, na Salle des Machines era dotado de arquibancadas, em dois níveis. Na colunata, circundando a platéia e sustentando os balcões e um mezanino de fundo, aparece a influência de Palladio e seu Teatro Olímpico. Mas era no palco que materializavam-se as idéias dos espetáculos operísticos italianos, onde os complexos mecanismos de Vigarani e a dimensão do palco proporcionavam grande profundidade nas perspectivas cênicas. (figura 93)



fig.93: Cenário para a Salle des Machines

Na Comédie Française de 1689, em Paris, projeto de d’Orbay, um teatro público, construído no local de uma antiga quadra de tênis, a platéia era disposta à maneira italiana, com três níveis de camarotes laterais e uma arquibancada superior, chamada de “*paradis*”. Estas laterais apresentavam uma ligeira angulação com relação ao “*parterre*”, porém as divisórias dos camarotes eram perpendiculares à balaustrada, ao contrário das contemporâneas salas italianas, anguladas em direção ao palco. ( LEACROFT, op.cit., p. 68)

Ao fundo, um mezanino elevado, paralelo ao palco rompia com a idéia de que o “ponto de vista do príncipe” deveria ser destinado aos nobres. Neste teatro os camarotes reais situavam-se nas laterais do palco, sendo o da direita o camarote do rei e oposto a este o da rainha, (figura 94).

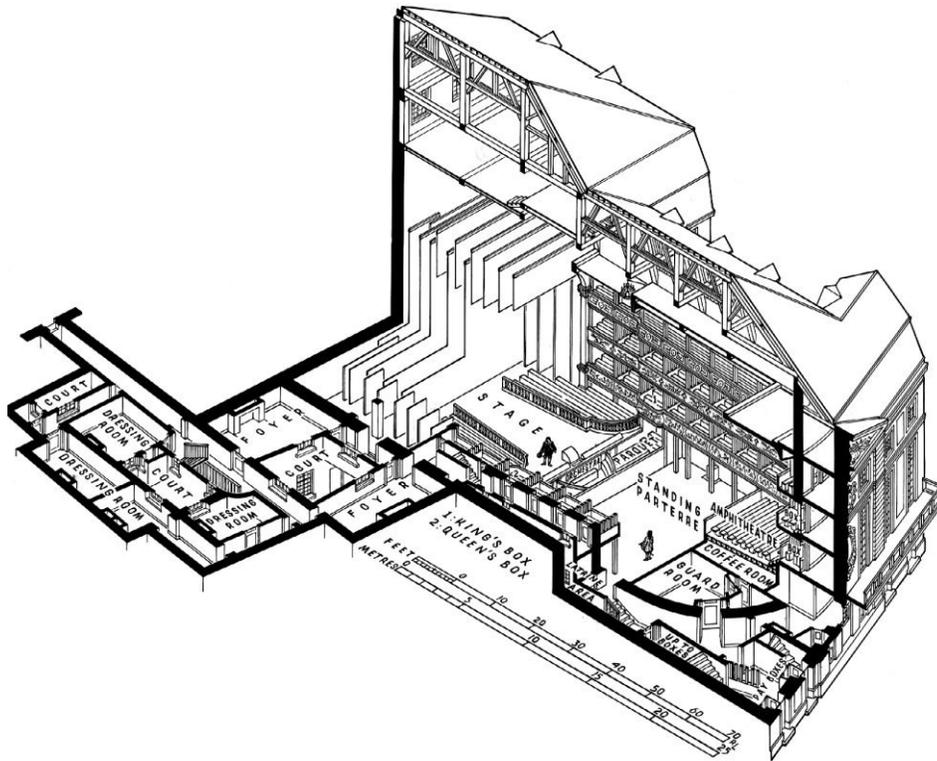


fig.94: Comédie Française, Paris, 1689

Junto ao palco, que avançava até os dois primeiros camarotes, foram acrescentadas duas arquibancadas em um só nível, em contato direto com os atores, que atuavam neste “proscênio avançado”, deixando o fundo de cena para os painéis cenográficos pintados.

Frontal ao palco, separando a platéia baixa, a área dos músicos (orquestra) era restrita à uma pequena parte central, sendo suas laterais destinadas ao público, o *parquet*. Em uma ilustração de Diderot, de 1772, o *parquet* incorpora a área da orquestra, sendo esta localizada à frente, avançando sobre o proscênio e “banindo os espectadores do palco”. (LEACROFT, op.cit, p. 70 e 75)

A Comédie Française, desta forma, impregnada pelos conceitos e técnica italianos, propunha uma relação palco-plateia baseada em uma representação de proscênio, em que todo o aparato cênico, servia basicamente como pano de fundo, o que nem sempre, como nota o autor, devido aos diversos ângulos de visualização da plateia, permitia a continuidade visual da perspectiva do cenário.

A instituição do arco de proscênio estabelecendo uma separação entre o mundo mágico do palco e a realidade objetiva da plateia foi, portanto, decorrente

de vários fatores de natureza técnica, estética e dramática. A ação cênica, nestas condições, adequava-se ao conceito de independência do palco, ao qual a platéia era eminentemente receptora. Visibilidade e qualidade acústica da sala da audiência passaram a ser considerados como fatores determinantes da configuração espacial, muito embora os espetáculos operísticos exigissem, por sua própria natureza, que fossem bem ouvidos e regularmente vistos.

Por sua vez, o palco passou à função de detentor absoluto da responsabilidade de construção do senso de lugar, o que, sem a possibilidade de penetração do ator no espaço cenográfico, distanciava-se do natural, exigindo do espectador um elevado grau de abstração, produzindo, em conseqüência um envolvimento frio e distanciado da audiência com a narrativa.

Na ópera italiana está a gênese do tipo de relação palco-plateia baseado na emissão pelo palco e recepção pela audiência, o hoje denominado palco italiano. Com a posterior evolução das técnicas cenográficas – e o conseqüente abandono dos cenários em perspectiva – este tipo se consolida como base para tantos teatros ocidentais, a exemplo das grandes salas de espetáculo da Broadway e West End, do século XX.

Com uma consensual aceitação pela sociedade da época, desta maneira, praticamente chamando para si a idéia de repositório cultural da sociedade, os monumentais teatros de ópera italianos – e europeus, de uma maneira geral – incorporaram-se ao repertório de edifícios com imagem de “[...] *estabilidade, tradição e respeitabilidade cívica*” que após a antigüidade clássica somente eram atributos de objetos arquitetônicos como bancos, igrejas e casas da corte. (CARLSON, 1993, p. 105).

### 13 O teatro da Restauração inglesa

Durante a Commonwealth, de 1642 até 1660, as atividades teatrais na Inglaterra ficaram restritas a interiores de casas particulares, em função de um decreto Puritano que forçou o fechamento dos teatros, (HULSE, 1996, p.23).

Com a Restauração da monarquia William Davenat e Thomas Killigrew receberam o monopólio das apresentações dramáticas. Em 1661, Davenat, constrói um pequeno teatro em Lincoln' Inn Fields (figura 95), a partir da reforma de uma quadra de tênis, a Lisle's Tennis Court. Este, assim como todos os teatros ingleses do período, eram dotados de um arco de proscênio, separando o palco da audiência, a exemplo das casas de espetáculo italianas, ao contrário do típico tablado elisabetano circundado pela platéia.

A ligação tipológica, estabelecida pelos edifícios teatrais da Restauração, do palco elisabetano com o da pós-Restauração pode ser vista nas propostas de Inigo Jones, com seus projetos que possuem características tanto deste como daquele tipo:

“ Os projetos de Inigo Jones demonstram um teatro adaptável, capaz de ser usado tanto como espaço único, com uma plataforma envolvida pela audiência em três lados, mas não como os teatros públicos pré-Commonwealth, ou como um teatro de cena contida no palco, mas não como os teatros pós-Restauração.” (MACKINTOSH, 1993, p. 14)

O Lincoln' Inn Fields contava com um proscênio avançado e um conjunto de painéis cenográficos ao fundo, que eram movimentados para uma das laterais do palco. Este espaço para ocultar os cenários só encontra paralelo nos teatros do século XIX, com a implantação da “caixa de palco”, onde os aparatos são movimentados verticalmente, constituindo um corpo independente do volume da audiência. A platéia, de formato retangular, era constituída por um *pit* dotado de bancos e ladeada por três níveis de galerias contínuas. Ao fundo, frontal ao palco, camarotes separados demonstram a existência do “melhor lugar”, de onde as condições visuais eram certamente privilegiadas. O formato da quadra de tênis, como na França, impunha sérias restrições ao espaço deste teatro. Como

conseqüência, uma área para a orquestra foi localizada acima do proscênio, em uma espécie de galeria. (LEACROFT, 1984, p.72)

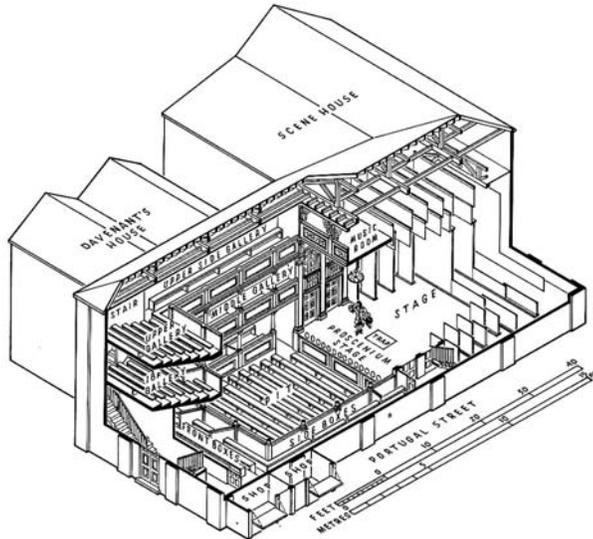


fig.95: Lincoln's Inn Fields, Londres, 1661

O drama apresentado nos teatros da Restauração consistia em tragédias heróicas, com temas de amor e honra e principalmente comédias<sup>94</sup>, chamadas de Comédia de Costumes, apresentadas para platéias especiais: “A comédia da Restauração era concebida para atender aos pequenos teatros públicos com pequenas audiências; em termos sociais esta audiência pertencia à minoritária classe mais elevada.” (STYAN, 1975, p. 21):

Neste sentido, o espaço arquitetônico pretendia um caráter legível para o público, buscando elementos de arquitetura nas novas idéias clássicas introduzidas por Inigo Jones.

Esta fisionomia é evidente no projeto de Sir Christopher Wren, de 1674, para o novo Theatre Royal, em Drury Lane (figura 96), substituindo o antigo teatro construído por Killigrew, em 1661, que havia incendiado. (LEACROFT, 1998, p. 85)

<sup>94</sup> As comédias da Restauração inglesa falavam de intrigas, conquistas sexuais, sátiras sociais carregadas de imoralidade e dos pontos fracos das camadas sociais mais elevadas: “Na França, a comédia de costumes fixou-se na caracterização de tipos e vícios sociais[...] Na Inglaterra, a comédia de costumes, também chamada de comédia da restauração, adquiriu características diferentes das do modelo francês, retratando um comportamento muito mais artificial, além de demasiado preocupada com os excessos sexuais da classe dominante. Tratava-se, na verdade, de um divertimento para a aristocracia, com muito pouco em comum com a sociedade em geral.” (VASCONCELLOS, 1987, p.48)

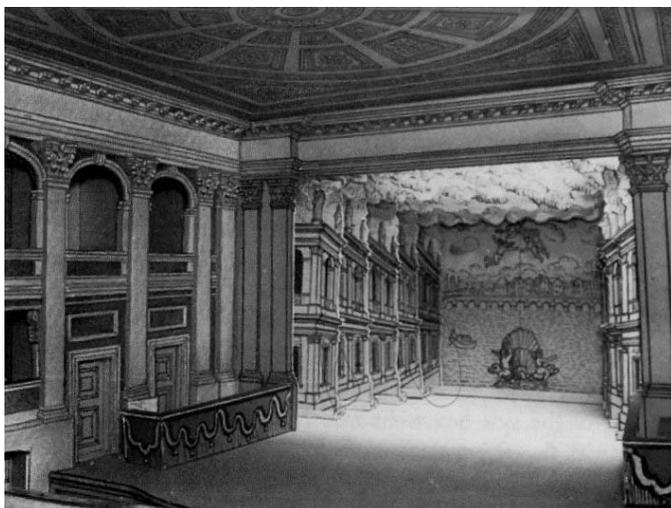


fig.96: Theatre Royal, Drury Lane, 1674

Uma platéia disposta em arcos concêntricos em forma de leque, proporcionava neste teatro, à uma grande parte do público, ótimas condições de visibilidade e acústica. Os balcões laterais, embora estivessem, devido ao formato da sala, angulados com relação ao palco, tinham uma visão completa da área de atuação, concentrada no prosccênio avançado de grandes dimensões.

O espaço da audiência apresentava um repertório de formas clássicas, presente nas colunas que separavam os balcões, nos entablamentos, arcos e em outros elementos de arquitetura (figura 97).

Embora pareça uma contradição entre o caráter da sala e as comédias, de certa forma vulgares, que eram representadas por atores de classes baixas, é exatamente neste ponto que reside a particularidade do teatro da Restauração: os nobres, em um ambiente arquitetônico fisionomicamente próximo da corte, podiam assistir<sup>95</sup>, bem próximos<sup>96</sup>, as sátiras sociais representadas. (STYAN, op.cit, p. 21)

A configuração espacial da sala, seus aspectos fisionômicos, as dimensões de palco, os aparatos cênicos, o drama apresentado e a performance dos atores, são os elementos que com igual importância concorrem para a experiência teatral, exemplarmente demonstrados em Drury Lane.

---

<sup>95</sup> E de certa forma, *serem assistidos*, na medida em que a sala era constantemente iluminada por candelabros.

<sup>96</sup> Embora a reconstituição da figura 97 não demonstre, na figura 96 aparecem camarotes para o público em cima do palco, nas laterais.

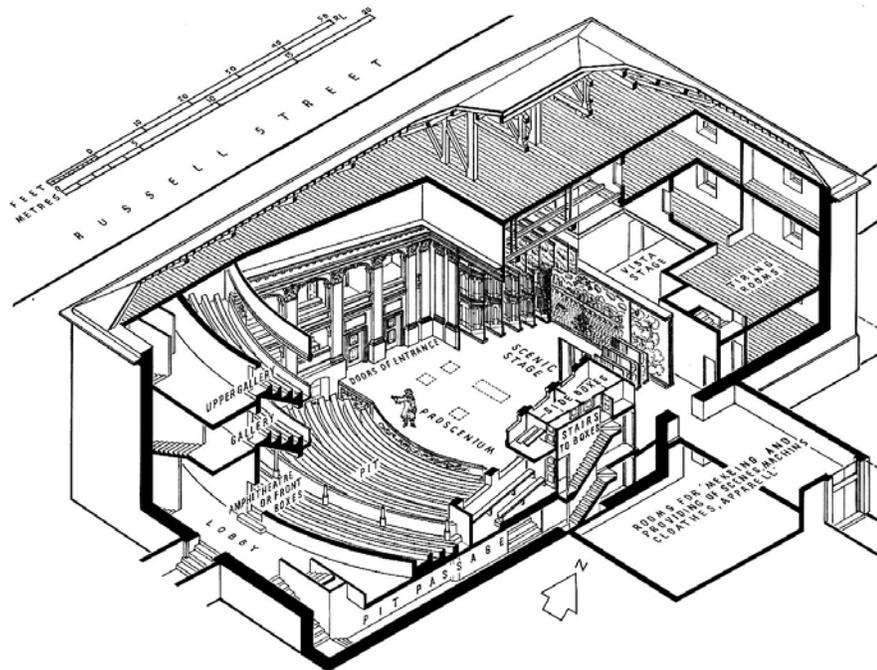


fig. 97: Theatre Royal, Drury Lane, 1674

Em 1759, em Paris, os espectadores foram “banidos” do palco da Comédie Française, pela interferência causada no movimento dos atores e visual do palco, o que demonstra o afastamento da participação da audiência do evento teatral. Da mesma forma, em 1775, Robert Adam foi chamado para restaurar o Theatre Royal, e promover alterações que envolviam a retirada dos camarotes de palco e o aumento da capacidade da platéia. (LEACROFT, 1984, p. 75).

No novo teatro a audiência perdeu a forma de leque, transformando-se em um retângulo. Os camarotes laterais receberam um terceiro nível com a retirada da inclinação do foro, e as colunas coríntias substituídas por finas colunas de metal (figuras 98 e 99). O resultado destas alterações foi um maior número de público em más condições de visibilidade e acústica, nos balcões laterais, em comparação com o teatro de Wren.(ibid.)

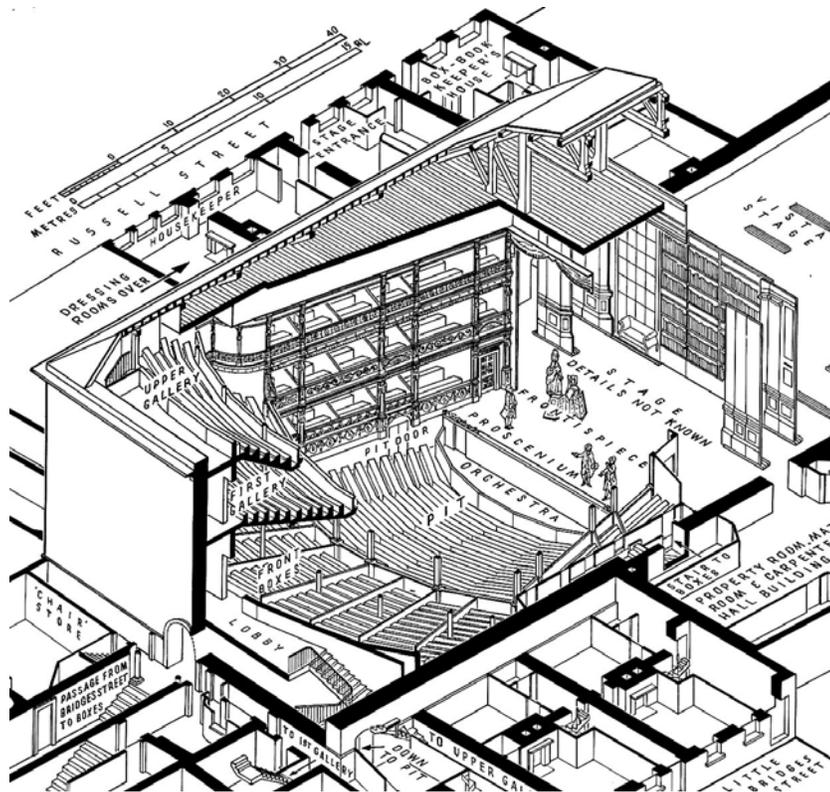


fig.98: Theatre Royal, Drury Lane, 1775

A platéia em leque de Wren, no entanto, transformou-se no tipo adotado nos projetos de novos teatros, como o Covent Garden de Edward Shepherd em 1731 (figura 100) e mesmo na Ópera de Bayreuth, de Richard Wagner e Otto Bruckwald, de 1875.

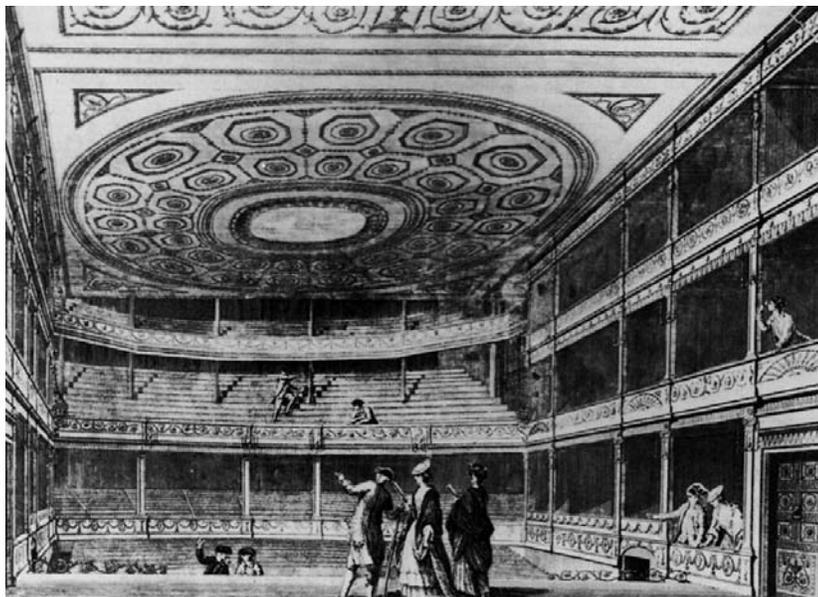


fig.99: Theatre Royal, Drury Lane, 1775

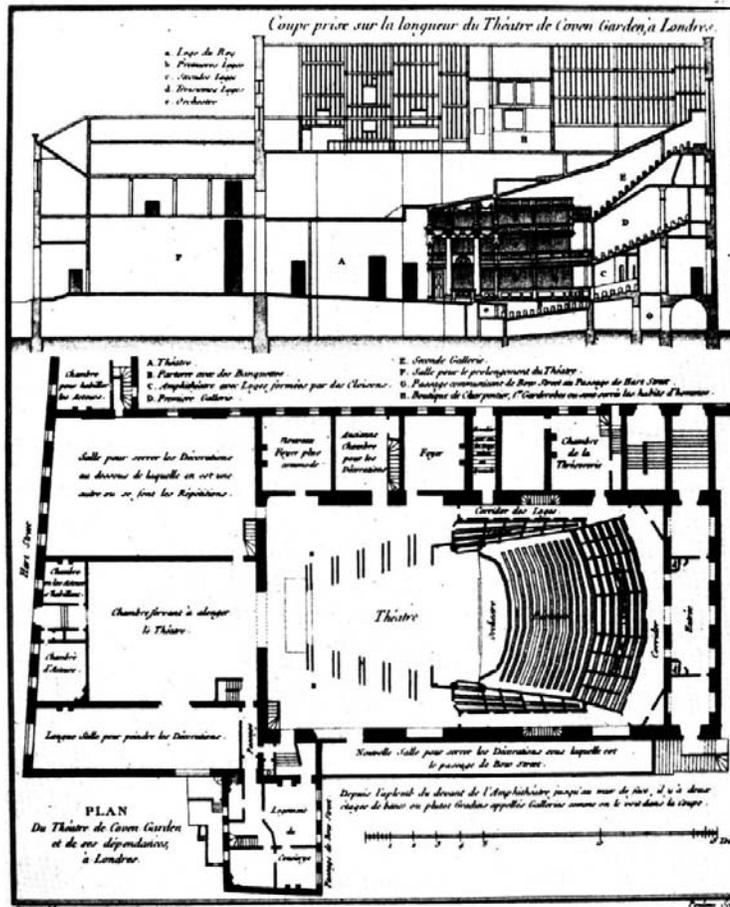


fig.100: Covent Garden, 1731-32

A dimensão destes teatros promovia uma relação intimista entre o palco e a platéia, se comparada com as grandes casas de ópera europeias, o que de certa forma recebia amparo da natureza do drama apresentado. Com suas comédias ligeiras, o teatro da Restauração falava de coisas cotidianas, reconhecidas imediatamente pelo público. De interpretação exagerada, usava signos de fácil leitura, exigindo pouca concentração do público. Assim o espaço arquitetônico participava como um dos protagonistas do espetáculo, utilizando um vocabulário de elementos de arquitetura que remetiam a um caráter de teatro, e também de edifício presente no cotidiano do público.

Desta forma, o espaço arquitetônico pode ser compreendido, nos teatros da Restauração inglesa, como integrado ao conceito de relação palco-platéia para o qual os dramas eram escritos: uma linguagem direta e explícita, trazendo para o palco o drama vivido cotidianamente pelo espectador.

## 14 O crescimento do espetáculo cênico

Os espetáculos operísticos na Itália tiveram, na virada do século XVII para o XVIII, um grande desenvolvimento: somente em Veneza, entre 1637 e 1700, foram construídos dezesseis novos teatros de ópera, de acordo com BARRON (1998, p.297). A família de arquitetos e cenógrafos Bibiena (Antônio, Carlo, Ferdinando, Francesco, Giovanni Carlo, Giovanni Maria e Giuseppe) foram responsáveis pela maior parte das produções, e construções de teatros do período<sup>97</sup>. De execução aprimorada, os cenários eram desenvolvidos à partir da técnica desenvolvida por Andrea Pozzo, em que as peças ligavam-se umas as outras, sem solução de continuidade (figura 101).

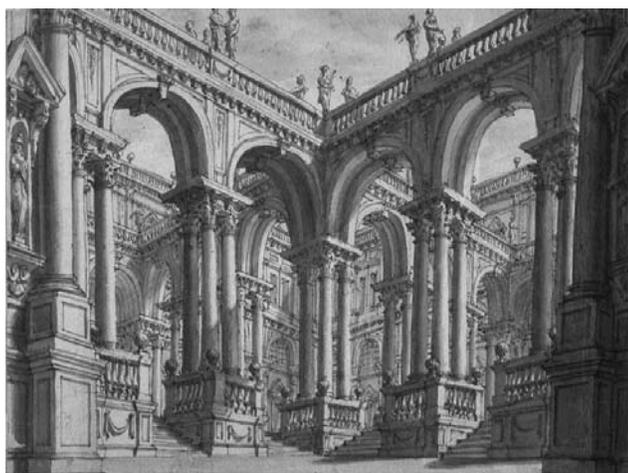


fig.101: Desenho de cenário, por Giuseppe Galli Bibiena, 1719

A complexidade das produções exigia palcos amplos e sobretudo de grande altura, e platéias com ótimas condições de visibilidade e acústica.

Com estes objetivos, Antonio Bibiena projetou, em 1769, em Mantova, o Teatro Científico (figura 102 e 103). Construído à partir das ruínas da fachada do teatro romano de Marcellus, um palco de grandes dimensões com paredes

<sup>97</sup> Segundo BERGAMINI (1966, p.16), a produção da família Galli Bibiena, em arquitetura teatral, compreendida entre os anos 1706 e 1763 é: **Antonio G. Bibiena**: Teatro dei Rinnovati Rifacimento, Siena, 1751, Teatro Colle, Colle, 1755, Teatro della Pergola Ricostruzione, Firenze, 1755, Teatro Manzoni, Pistoia, 1755, Teatro Rossini, Lugo, 1758, Teatro dei Quattro Cavalieri, Pavia, 1763, Teatro Scientifico, Mantova, 1767 e Teatro Comunale, Bologna, 1763. **Carlo G. Bibiena**: Teatro Nuovo Decorazione, Monaco, 1753. **Ferdinando G. Bibiena**: Teatro Ducale, Mantova, 1706, Teatro del Covello, Mantova, 1733, Teatro della Fortuna, Fano, 1718, Teatro del Castello, Mantova, 1732, Teatro Nuovo, Vienna, 1704. **Francesco G. Bibiena**: Teatro de Nancy, 1707, Teatro Filarmonico, Verona, ??, Teatro Filarmonico, Bologna, 1720. **Francesco com Antonio**: Teatro Alibert, Roma, 1720. **Giovanni Carlo G. Bibiena**: Teatro da Casa da Índia, Lisboa, 1753. **Giovanni Maria G. Bibiena**: Teatro S. Carlo, Napoli, 1762. **Giuseppe G. Bibiena**: Teatro dell'Opera, Bayreuth,

ricamente decoradas na mais pura tradição barroca, dominava este edifício. A platéia foi configurada em um auditório baixo, provavelmente dotado de bancos e quatro níveis de camarotes. Buscando melhores condições de visibilidade, o arquiteto propôs laterais convexas e fundo côncavo, para a audiência. Desta maneira em sua quase totalidade, o público via e escutava de uma maneira inédita até então, a experiência dramática e musical, (BERGAMINI, op.cit., p.16).



fig.102: platéia do Teatro Científico



fig.103: platéia e palco do Teatro Científico

Esta configuração de platéia aparece também no Teatro de Besançon, de Claude-Nicolas Ledoux, em 1778, onde as preocupações com a racionalização dos princípios clássicos na arquitetura e a busca de um maior engajamento com o programa eram um pensamento emergente.

Uma das obras emblemáticas da arquitetura das óperas italianas, é o Teatro alla Scala, em Milão (figura 104). Segundo o site oficial do teatro, na Internet <sup>98</sup>: “*Projetado pelo grande arquiteto neoclássico Giuseppe Piermarini, La Scala abriu em 3 de agosto de 1778, com a ópera de Antonio Salieri, L'Europa riconosciuta*”

A própria peça musical escolhida demonstrava a idéia de renovação e modernidade pretendida com o teatro. Sucessivas ampliações e reformas produziram, em 1830, o edifício como o conhecemos hoje <sup>99</sup>, com pequenas alterações. Com uma capacidade para 2300 pessoas, a audiência era disposta em

---

1748.

<sup>98</sup> **The Scala since 1778.** Em <http://www.teatroallascala.org/eng/teatro/storia.htm>, em 12/03/2001.



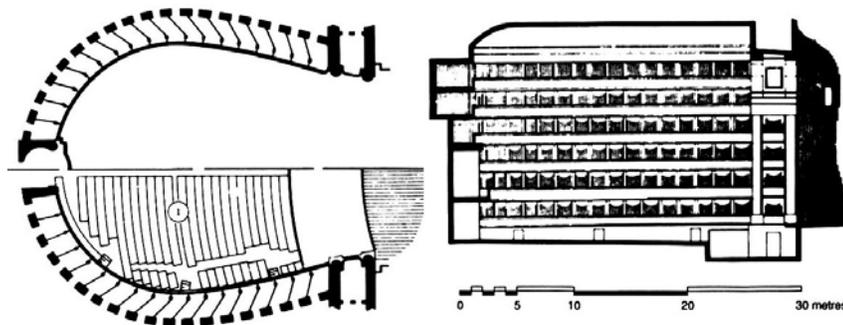


fig.105: Planta e corte do Scala de Milão

Neste sentido este teatro representa a materialização da idéia de só um sentido na via de comunicação palco-platéia. Aparece aqui a negação total do processo de interação em dois sentidos, proposto pelo teatro grego e exemplarmente aplicado pelo tablado elisabetano.

Os recursos técnicos de cenografia, a perspectiva, uma encenação voltada para a composição de um senso de lugar racional, sem envolvimento e contato físico levaram, segundo RATTO (1999, p. 134) ao “*naufrágio de uma descoberta genial que alterou a linguagem visual do teatro a ponto de se sobrepôr à própria dramaturgia*”. Diz ainda o autor:

“O século XVII, o chamado Século de Ouro, foi, talvez, o período de maior criatividade da cenografia teatral. O **inganno** (a técnica que cria espaços ilusórios com malabarismos que a cenografia humanista não permitia) contém em seu próprio nome a possibilidade de uma deterioração estética que os séculos posteriores se encarregariam de evidenciar inconscientemente. E foi justamente o sentido de alto risco [...] que acabou levando o processo cenográfico [...] ao desastre operístico de 1800.” (*ibid.*)

Sobre o espaço ocupado pelo tecnicismo decorrente do conhecimento da geometria e perspectiva:

“Com freqüência houve engano sobre o estatuto da geometria quando se fez dela – no Renascimento, por exemplo – um simples “fundo” ou uma espécie de cenário teatral sobre os quais se destacariam os corpos humanos e suas “histórias” mimeticamente representadas;[...]” (*DIDI-HUBERMAN, 1998, p.246*)

Da mesma forma, a mistificação da geometria é aparente no tratamento do “sagrado” nas casa de ópera do século XVIII e XIX. A figura 106 apresenta um

esquema em que demonstra que a atuação de proscênio coincide com o espaço “vesica piscis” da geometria Ad quadratum, “*onde o mundo da audiência e do ator se interconectam*” (MACKINTOSH, 1993, p.144). Este princípio geométrico, que já havia sido aplicado no Globe (de uma forma antagônica à idéia de separação entre palco, espaço de interação e platéia, usando a geometria como regulador da comunhão ator-público), nas óperas setecentistas coloca o fundo do palco em um espaço separado da audiência, mediado pelo proscênio, onde ocorreria o rito teatral.

Neste sentido, toda a atenção da platéia deveria estar voltada para esta área, colocando o palco em uma posição de mero suporte para as evoluções cenográficas.

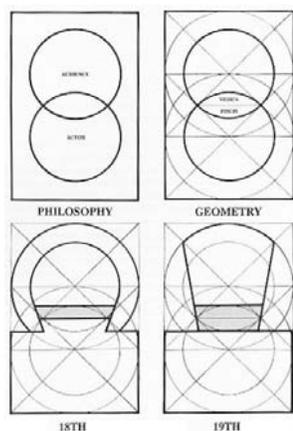


fig.106: A geometria Ad Quadratum aplicada aos espaços operísticos.

Os princípios geométricos da platéia em ferradura da ópera italiana despertaram em toda a Europa a atenção quanto as formas ideais desta em relação ao palco:

“A discussão do auditório como tipo de edifício tem uma respeitável história.[...] *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacles*, de Dumont, 1774, contém, como o título indica, uma comparação de planos e alguns cortes dos existentes teatros e casas de ópera.”<sup>101</sup> (BARRON, 1993, p.3).

Também V. Louis, em seu *Salle de Spectacle de Bordeaux*, editado em 1782 apresenta uma ilustração denominada “*Planos na mesma escala dos teatros*

<sup>101</sup> Embora o *Trattato sopra la Struttura de' Theatri e Scene*, de Fabrizio Carini Motta tenha sido publicado em 1676, *Essay on the Ópera*, de Francesco Algarotti, em 1767 e *Essai sur l' Architecture Théâtrale*, de Pierre Patte, em 1772, a publicação de Dumont parece ser a primeira que trata de sistematização do tipo na arquitetura teatral.

modernos mais conhecidos” (figura 107), na qual surge a platéia em ferradura como o tipo dominante. (ibid.)

Georges Saunders escreveu em 1790 o *Treatise on Theatres*, em que não só descreveu e criticou o *estado da arte* da arquitetura teatral do século XVIII, como apresentou desenhos do que para ele seriam uma ópera e um teatro ideais (figura 108). O teatro, para ele, seria composto de duas áreas distintas e independentes: o palco e a platéia, na qual estavam incluídas as demais funções destinadas ao público, tais como acessos, cafés, halls e outras. (LEACROFT, 1988, p.160)

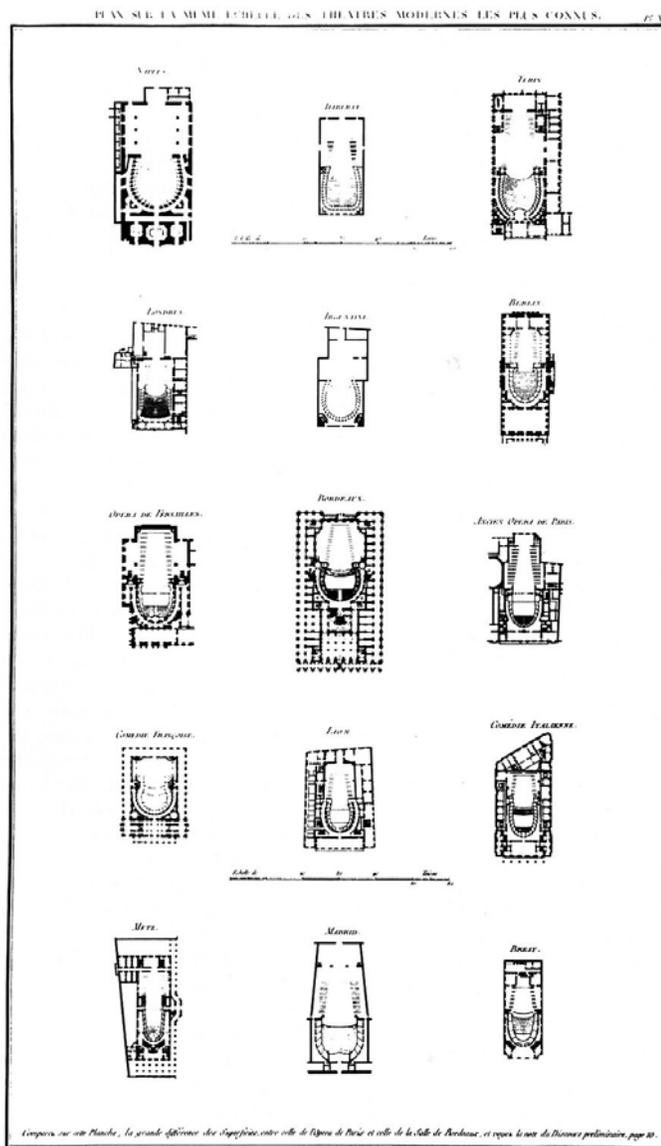


fig.107:Planta dos principais teatros do século XVIII, desenhadas na mesma

escala. V.Louis-1782

A platéia desenvolvia-se em formato misto: balcões semicirculares, com centro na base do proscênio e uma platéia baixa paralela ao palco, sem avançar sobre e nem receber um avanço deste. Saunders defendia até que “o grande avanço de alguns palcos para dentro do corpo do teatro é também um absurdo.” (ibid., p. 161) A posição dos espectadores nos balcões laterais impedia totalmente a visão do fundo do palco o que não parece ter sido um problema, na medida em que para ele tudo o que deveria ser visto encontrava-se no centro do proscênio.

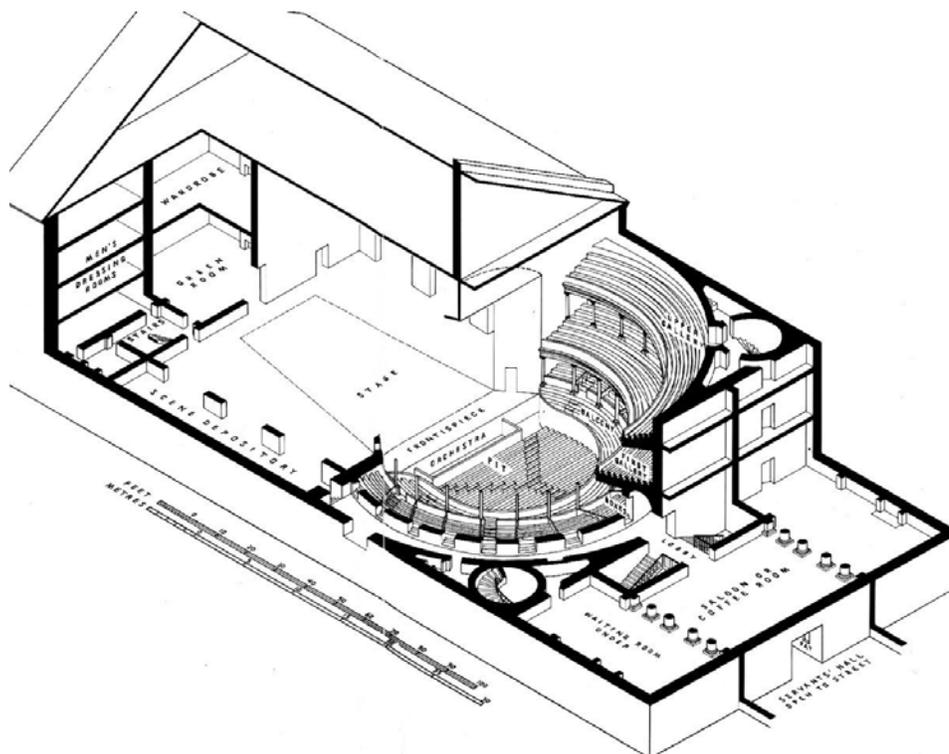


fig.108: Teatro Ideal para Georges Saunders

A platéia em semicírculo do teatro ideal de Saunders, encontra um precedente, quase centenário, no Queen's Theatre, projeto de Vainbrug em 1704 (figura 109), sendo que neste os assentos da platéia, embora concêntricos, eram inseridos num formato retangular de sala, com evidente prejuízo para as primeiras fileiras, devido ao seu pequeno raio.

É notável, no Queen's Theatre a dimensão da área do palco, se comparada com a platéia, demonstrando o interesse no desenvolvimento de uma caixa cênica dotada tantos recursos cenotécnicos quantos estivessem disponíveis na época.



ou seja, uma relação palco-platéia pautada na distinção de papéis entre ator e espectador como partícipes do espetáculo.

## 15 A Beaux Arts e o edifício racional

Enquanto fervilhavam na França as idéias da École de Beaux Arts, aquecidas pelo caldeirão da Revolução e pela emergência das novas posturas de sintaxe compositiva, quando a tradição clássica existente até Blondel, foi submetida ao racionalismo crítico de Jean-Nicolas-Louis Durand e com a oposição da “*ala orgânica do racionalismo do século XIX, (representado mais clara e sistematicamente por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc)*” (COULQUHOUN, 1995, p.161), a arquitetura teatral, em grande parte da Europa, sob o ponto de vista das relações palco-platéia ainda permanecia atrelada ao tipo renascentista proposto por Palladio no Teatro Olímpico de Vicenza.

Diz ainda o autor:

“Após 1830 os programas Beaux Arts tornaram-se mais particulares e pragmáticos. Como o capitalismo forneceu à arquitetura novas tarefas, as grandes abstrações do século XVIII começaram a ser substituídas por programas de significados morais e sociais mais fracos: uma estação de trem, um cassino, uma residência privada de um rico banqueiro”. (*ibid.*).

Os princípios do programa Beaux Arts encontraram no “[...] *desenvolvimento teórico que acompanhou o florescimento do Neoclassicismo na França*” as bases para a composição da teoria arquitetônica do século XIX. (FRAMPTON, 1997, p. 5)

A partir da tese de Claude Perrault de beleza *positiva* e beleza *arbitrária*, em que questionava a proporção vitruviana, propondo “*papel normativo de padronização e perfeição*” à primeira e “*função expressiva*”, à segunda, o abade de Cordemoy codifica, em seu *Nouveau Traité de toute l'architecture*, a contestação da ortodoxia vitruviana, propondo a substituição dos atributos da arquitetura – *utilitas, firmitas e venustas* – por uma “*trindade própria ; ordonnance, distribution e bienséance.*” (*ibid.*).

Ainda, segundo o autor, a crítica ao barroco de Cordemoy, desta forma, antecipava: “[...] *a preocupação de Jacques-Francois Blondel com a expressão formal apropriada e com uma fisionomia diferenciada para ajustar-se ao caráter*

*social variável de diferentes tipos de construção.*” (ibid)

O pragmatismo, como reação ao ornamento barroco, encontra no pensamento pré-revolucionário francês de Cordemoy (e do abade Laugier, em seu *Essai sur l'architecture*<sup>102</sup>) respaldo filosófico e teórico para abertura das escolas de arquitetura de meados do século XVIII, a exemplo da escola de J.F. Blondel, em 1743.

“*Étienne-Louis Boulée, Jacques Gondoin, Pierre Patte, Marie-Joseph Peyre, Jean-Baptiste Rondelet e, provavelmente o mais visionário de todos, Claude-Nicolas Ledoux*” são alguns arquitetos apontados pelo autor como discípulos de Blondel.

“A aproximação da arquitetura ao Neoclassicismo, sintetizando a análise racional dos (e o retorno à estes) princípios clássicos, foi representada na França por Claude-Nicolas Ledoux, entre outros, e resultou no retorno ao teatro clássico com base do desenho do auditório.” *LEACROFT (1994, p. 90)*.

O projeto de Ledoux para o pequeno teatro de Besançon (figura 110), construído em 1778 demonstra a abordagem racional à que estava sendo submetida a arquitetura do período.

O sistema de balcões escalonados, envolvendo uma platéia baixa – *parquet* – e encimado por um *parterre* semicircular, seguindo o tipo proposto por Bibiena em seu Teatro Científico<sup>103</sup>, propunha a inserção da platéia em um desenho de auditório que, embora ainda contemplasse uma certa hierarquização dos lugares, buscava linhas de visibilidade e acústica para toda a audiência<sup>104</sup>, em uma espécie de afirmação da crença de Ledoux nas “*utopias descentralizadoras de Morelly ou Jean-Jacques Rousseau.*” (ibid., p.6).

---

<sup>102</sup> Ainda: “[...] o abade Laugier reinterpretou Cordemoy e propôs uma arquitetura “natural” universal, consistindo a “cabana primitiva” em quatro troncos de árvore sustentando um telhado rústico em vertente. Seguindo Cordemoy, afirmou ser essa forma primitiva a base de uma espécie de estrutura gótica classicizada em que não haveria nem arcos, nem pilastras nem pedestais...” (FRAMPTON, op.cit., p. 5-6)

<sup>103</sup> A platéia do Teatro Científico de Antonio Bibiena, apresentava a mesma conformação de parte côncava e parte convexa de Besançon. (ver figuras 102 e 103)

<sup>104</sup> O *parterre* superior e a colunata que fechava a sala destinavam-se à público de menores posses, e certamente as posições laterais não tinham visibilidade total do palco.

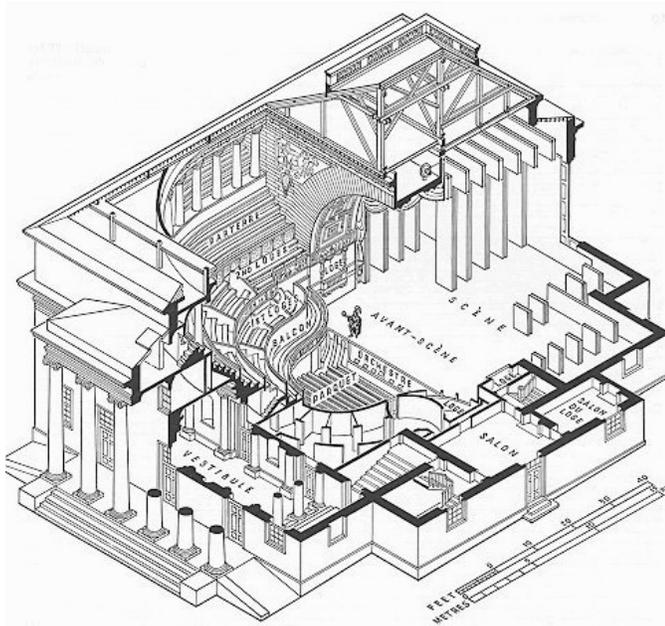


fig.110: Teatro de Besançon de Claude-Nicolas Ledoux, 1778

Em Besançon, o palco representa uma adaptação da encenação de proscênio com a típica *cávea* romana, aumentando significativamente o contato entre atores e público, de maneira que o proscênio (*avant-scène*, para Ledoux) parece estar inserido da sala da audiência, menos do que no palco.

Reafirmando este ponto de vista, esta mesma forma de tratamento da platéia, sob o ponto de vista da integração das diversas classes sociais em um espaço único, aparece também no projeto de Ledoux para o teatro de Marselha.

A implantação do Teatro de Besançon, em um terreno isolado, seguiu os princípios de segurança contra incêndio, defendidos por Algarotti, em 1762, que sugeria que os teatros deveriam ser construídos em alvenaria (embora recomendasse o uso de estruturas de madeira no auditório, por razões acústicas) e afastados de outros prédios. (LEACROFT, op.cit.,p.86).

Desta maneira, como um edifício independente, também foram implantados, por Sufflot, em 1754, o teatro de Lyons (figura 111), e por Victor Louis, em 1773-80, o grande teatro de Bordeaux (figura 112).



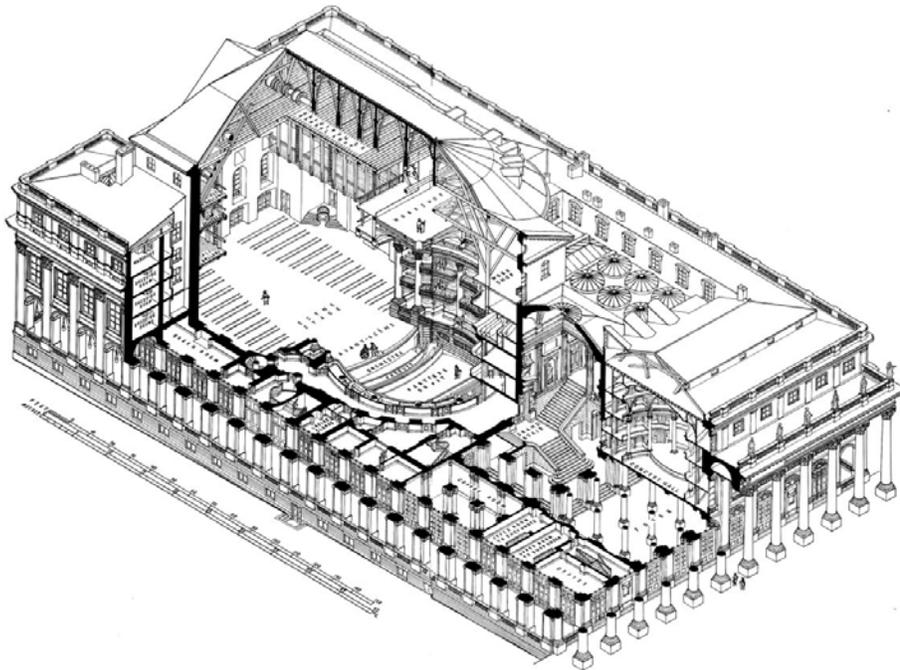


fig.112: Teatro de Bordeaux

O palco como área de atuação surge, neste teatro, como o precursor da integração dos mecanismos cênicos com a representação, ampliando seu potencial na constituição de um ambiente capaz de locar o espectador na narrativa apresentada.

Muito embora a audiência fosse configurada em ferradura, com balcões laterais, o que dificultava a visibilidade, suas grandes dimensões proporcionavam à todo o público ao menos uma visão parcial do cenário.

Os balcões constituíam-se em unidades independentes, separados (e suportados) por enormes colunas, duas das quais sustentando um grande arco de proscênio.

Sobre este edifício, Saunders, em seu *Treatise on Theatres* de 1790, afirma:

“Todas as pessoas que conhecem o teatro de Bordeaux são unânimes na decisão ao seu favor. Todos concordam que a voz do ator difunde-se mais igualmente neste teatro do que em qualquer outro.” (SAUNDERS *apud* LEACROFT, *op. cit.*, p.90 ())

A abordagem racional e pragmática dos princípios clássicos, encontra ambiente, no Neoclassicismo francês para o desenvolvimento dos programas, métodos de projeto e “tipologia normativa e econômica da edificação”

desenvolvidos por Durand, em seu *Précis des Leçons données à l'École Polytechnique*. (FRAMPTON, op.cit, p.8).

Os projeto de Charles Garnier para a Ópera de Paris e para a Ópera de Mônaco, são exemplos claros da aplicação dos princípios da Beaux Arts na arquitetura teatral do século XIX (figuras 113 e 114).

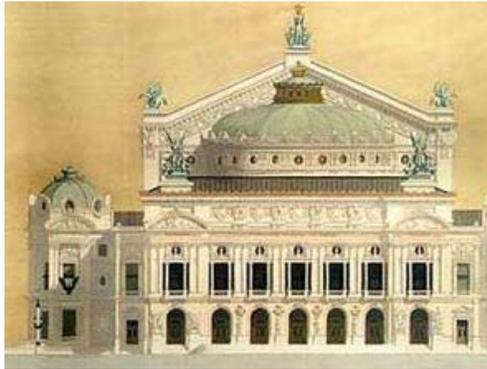


Fig.113: Ópera de Paris - Charles Garnier, 1875

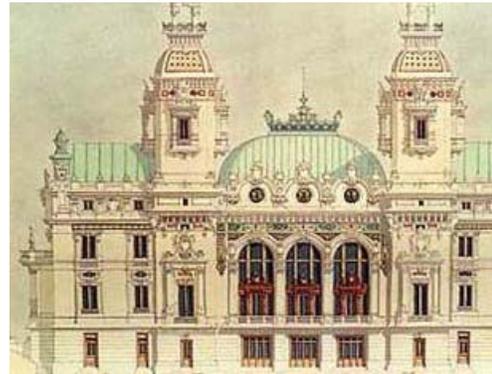


Fig.114: Ópera de Mônaco- Charles Garnier, 1892

Desta forma, a teoria arquitetônica do século XVIII, à partir da introdução dos conceitos de tipo e modelo de Quatremère de Quincy, encontrou nos teatros farto material investigatório. No entanto, a proposta de relação palco-platéia praticada nos teatros do período, permanecia atrelada ao modelo frontalista de palco, repetindo formas de interação cada vez mais distanciadas da rica experiência elisabetana, ou ainda, da democrática presença do cidadão helênico no evento teatral.

## 16 Paris e Bayreuth: duas Óperas, dois conceitos.

A década de 70 no século XIX, é de grande importância em qualquer estudo evolutivo da arquitetura teatral, por dois edifícios construídos praticamente ao mesmo tempo: a Ópera de Paris, de Charles Garnier, concluída em 1875 e o Festspielhaus de Richard Wagner e Otto Bruckwald, em 1876, em Bayreuth, Alemanha.

Enquanto o primeiro representava o principal edifício cultural da Paris de Haussmann, com um conseqüente caráter de imponência e monumentalidade, dotado de grandes foyers, escadarias e espaços livres, o segundo foi edificado para abrigar eventos musicais temporários, com uma grande economia de recursos<sup>105</sup>.

A Ópera de Paris foi objeto de concurso de projetos, do qual participaram importantes arquitetos do cenário da época, entre os quais, Viollet Le Duc, Botrel e Alphonse-Nicolas Crépinet, além do próprio Garnier, sendo planejado para uma importância urbana de destaque, com sua implantação e escala em absoluta sintonia com a arquitetura haussmaniana. Baseado num tipo renascentista de teatro, comum em toda a Europa desde o século XIV, sob a perspectiva da arquitetura cênica, a Ópera repete as grandes salas de espetáculo da época.

Por outro lado, planejado para abrigar um festival de música de verão em 1876, o Festspielhaus operou durante apenas doze dias neste ano, somente voltando a funcionar em 1882, motivo da grande redução de recursos envolvidos. No entanto este teatro apresentou uma nova abordagem da relação entre a audiência e o palco, com uma proposição geométrica inédita, hoje assimilada e reconhecida como um tipo: o “teatro Wagneriano” adotado até hoje nas edificações teatrais de proscênio.

### A Ópera de Garnier, a Beaux Arts e o Teatro Italiano.

---

<sup>105</sup> Mackintosh (1993, p.41) descreve um bilhete de Wagner para Otto Brandt, seu engenheiro chefe, em 1873 : “...*nós devemos economizar, economizar e economizar, sem decoração*”.

Os projetos de Jean-Louis-Charles Garnier e Eugène- Emmanuel Viollet Le Duc para a Ópera de Paris são exemplos de visões diversas frente ao materialismo do Segundo Império:

“Com Charles Garnier, a planta Beaux Arts transforma-se num veículo de uma arquitetura de ostentação e esplendor. Com Viollet Le Duc ela é rejeitada em nome da eficiência “funcional” e da “honestá” expressão dos valores burgueses. Esta diferença em interpretação pode ser vista se compararmos seus planos para a Ópera de Paris” (COULQUHOUN, 1995, p.161).

A discussão dos métodos de composição de Durand e dos meios operativos de Quatremère<sup>106</sup> e seus seguidores era o contexto em que ocorreu o concurso de projetos para o edifício. Inaugurada em 1875, a partir do projeto vencedor de Garnier, a Ópera materializava toda a opulência e monumentalidade da operação urbana de Haussmann (figura 115).

Nos projetos de Garnier (figura 116) e Viollet Le Duc (figura 117) aparecem as diferenças conceituais que os separavam. Em Garnier a lógica e o brilho são evidentes e em Viollet-le-Duc as virtudes de um projeto sem qualidades estéticas imediatas somente são compreendidas após uma detida análise de suas circulações e distribuição. (ibid., p.165).

A ruptura existente entre o palco e a platéia, característica da prática renascentista é preservada no projeto de Garnier, que embora dotado de recursos técnicos<sup>107</sup> inexistentes em Viena, Londres, Dresden, Leipzig ou Berlim, o palco representava para a Ópera nada mais do que um fundo cênico, operando como suporte para uma encenação basicamente de proscênio.

---

<sup>106</sup> ROCHA (1998, p.236) coloca os enfoques de Durand e Quatremère como “*antagônicos, porém complementares (ou paralelos?) em sua essência.*” Para tal, cita LAVIN em The transformations of Type in Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture: “*A noção de tipo foi associada por muito tempo a Jean-Nicolas-Louis Durand – que na verdade nunca utilizou a palavra – e com a noção funcionalista de sistemas programáticos de projeto. Contudo foi Quatremère quem introduziu o tipo na teoria da arquitetura, e seu objetivo ao fazê-lo, era o de transformar especulações teóricas sobre os sistemas inerentes à arquitetura em meios operativos para a prática arquitetônica no mundo moderno.*”

<sup>107</sup> Na Ópera de Paris a atenção com as questões técnicas, em especial a qualidade acústica, são evidentes e demonstram o grande interesse (e deficiências) do arquiteto: “*Não é defeito meu que acústica e eu jamais chegaremos à um entendimento. Eu dediquei grandes esforços para dominar esta bizarra ciência, mas depois de 15 anos de trabalho eu me encontro pouco adiante de onde eu estava no primeiro dia.*” (GARNIER apud BARRON, 1993, p.5)



fig115: A Ópera de Paris de Jean-Louis-Charles Garnier

Um arco de proscênio com detalhes em ouro evidenciava a distância entre a cena e o público. Da mesma forma, os balcões circundantes a platéia baixa propunham uma hierarquização negada por Ledoux, um século antes em Besançon. No entanto, esta hierarquia não significava discriminação, mas uma possibilidade de acesso, a preços mais baixos, de uma parcela maior da sociedade, ao ponto de teóricos da arquitetura francesa afirmarem:

“Ao contrário da altamente estratificada platéia dos teatros continentais, a arquitetura teatral francesa é mais verdadeiramente democrática que a inglesa. O teatro tornou-se para qualquer um.” (CARLSON, 1993, p.156)

O projeto vencedor de Garnier, resultado de um processo de investigação compositiva, tectônica e de caráter<sup>108</sup>, assim, representa de maneira clara, conceitual, espacial e funcionalmente a adoção do tipo renascentista de teatro italiano sob o olhar racional da École de Beaux Arts.

---

<sup>108</sup> MAHFUZ (1995, p. 30) utiliza a imagem da fachada da Ópera de Paris para negar a idéia de resultado arquitetônico conhecido na origem do processo de projeto: “Muito pelo contrário, a progressão se dá por aproximação, começando com os dados objetivos, modificados por uma imagem, o que leva a um todo conceitual, daí a um partido, e, trabalhando-se alternadamente nos planos material e conceitual, através de constantes sínteses do essencial com o circunstancial, chega-se a um produto final, um artefato construído, que não pode nunca ser conhecido na origem do processo”

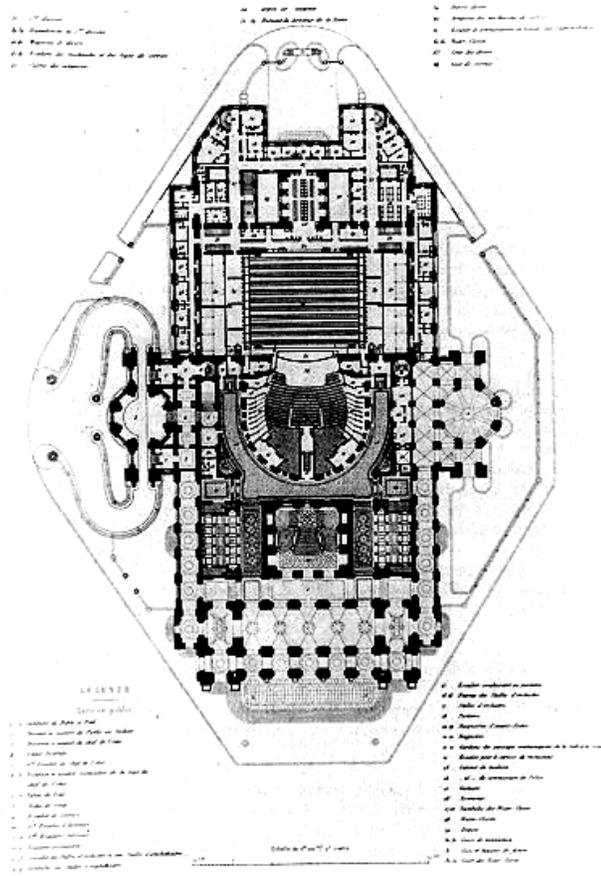


fig.116: Ópera de Paris por Charles Garnier

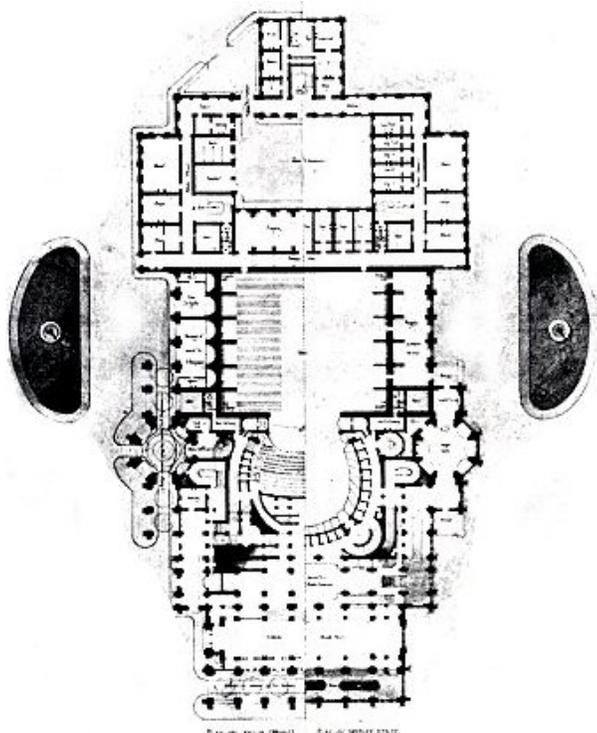


fig.117: Projeto de Viollet Le Duc para a Ópera de Paris

### Wagner, a Ópera de Bayreuth e o teatro moderno

Em 1875, Richard Wagner projeta com o arquiteto Otto Bruckwald um teatro exclusivamente para os festivais de música de verão, o Festspielhaus, (figura 118).

Todas as referências ao teatro de Bayreuth citam como um projeto de Wagner e Bruckwald, embora o primeiro não fosse arquiteto. Isto deve-se ao fato de que o músico idealizou uma sala que tivesse condições perfeitas de acústica e visibilidade, baseado em seus conhecimentos técnicos, chamando o arquiteto para a execução do projeto propriamente dito. Como mentor, e principal usuário do teatro, Wagner estabeleceu premissas e objetivos que, longe do empirismo, nortearam a execução do edifício.

É possível entender Bayreuth como uma evolução do tipo palco italiano, no aspecto da inserção de palco e platéia, assim como relações tipológicas podem ser estabelecidas com Besançon de Ledoux e o Royal de Wren, na forma em leque do auditório, com foco na área central do palco.

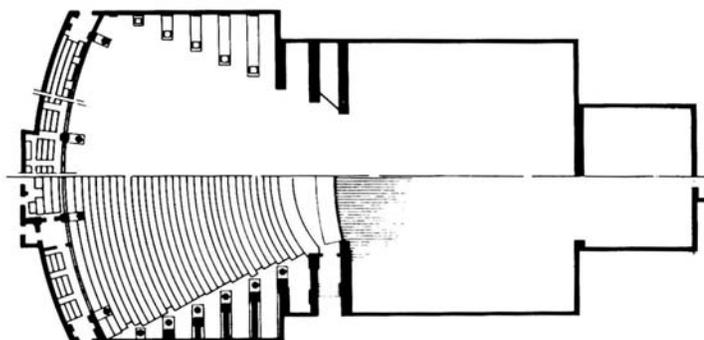


fig.118: Planta da Ópera de Bayreuth

O arco de proscênio, que na Ópera de Paris com seu esplendor emoldurava o background cênico, no Festspielhaus apresentava-se como elemento integrador de palco e platéia, com a proposta de continuidade rítmica dos rompimentos laterais do auditório. Wagner, entretanto não era uma voz isolada nem original, considerando Ledoux em 1778 e Algarotti que defendia, em 1767, melhores linhas de visão e maior concentração na área do palco.

Em 1865, portanto uma década antes de Bayreuth, *The Builder*, um semanário dedicado aos negócios de construção na Grã-Bretanha, em seu editorial de 23 de maio defendia que “a maior virtude dos teatros antigos é sua combustibilidade” e que os teatros oitocentistas eram insuficientemente satisfatórios na demanda do ilusionismo necessário aos teatros de arco de proscênio. (MACKINTOSH, 1993, p.43)

Em outro trecho do editorial:

“[...]os arranjos de nossos teatros, são e parece que continuarão a ser, de tal forma que as decorações de cenários são vistas, e como é difícil vê-las integralmente, com desvantagem por uma grande parte dos espectadores ... É de senso comum que todos devem sentar não somente voltados para o palco, como tendo uma visão clara de sua totalidade.” (ibid.)

Dez anos depois, Wagner seguiu as recomendações do *The Builder*,

propondo linhas de visão e acústica perfeitas para toda a platéia.

O compositor defendia que o teatro liberto da separação determinada pelo arco de proscênio criava uma interface integradora (e de certa forma “segura”) entre o palco e a platéia:

“ Nós chamamos isto de “abismo místico” porque sua função é separar o mundo real do ideal[...] O espectador tem a sensação de estar distante dos eventos no palco, embora os perceba com a clareza da proximidade; em conseqüência, as figuras no palco produzem a ilusão de serem maiores e super-humanas.” (WAGNER apud MACKINTOSH, op.cit, p.152).

Se por um lado Bayreuth representa o início da modernidade na arquitetura teatral, estabelecendo um tipo adotado por muitos teatros dos séculos posteriores, a Ópera de Paris não representa o fim da conformação renascentista. Muitos edifícios continuaram por pelo menos mais um século adotando a conformação em ferradura de platéia, com balcões laterais e foco fora da área de palco.(ibid., p. 44).

O teatro moderno, a partir de Wagner, retoma o edifício teatral como resultado de uma relação palco-plateia proposta em sintonia com a encenação. O drama não mais acontece no palco, e sim o palco responde as demandas conceituais do drama.

O surgimento de outras conformações de palco-plateia, como arena circular, arena quadrada, palco aberto, palcos transformáveis e outros, partem deste conceito de uma arquitetura a serviço da encenação.

É evidente a adoção do tipo wagneriano - plateia em leque com proscênio estabelecendo a costura com o palco - em muitos dos teatros atuais, em que a Ópera da Bastilha, o Netherlands Tanz Theatre e o Auditório Nacional de México são exemplos claros desta tipologia.

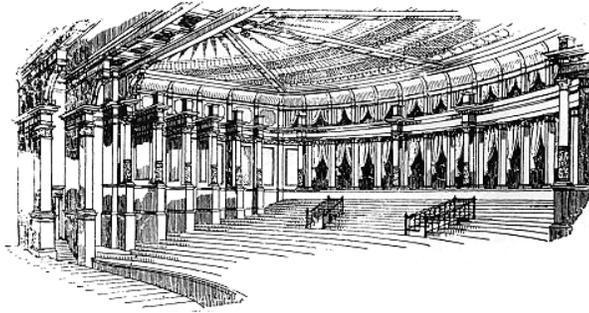


fig.119: Interior do Teatro de Bayreuth

“ Edifício teatral, script, atores, mise en scène e audiência são partes inseparáveis do evento teatral. [...]Se num teatro não houver interação entre palco e platéia, o espetáculo é morto, ruim ou não existente.” (STYAN, 1975, p. 224)

Desta maneira o autor descreve o conceito que parece haver doutrinado as idéias de Wagner para o projeto do Festspielhaus, no qual é aparente a responsabilidade da relação palco-platéia no desenvolvimento do drama.

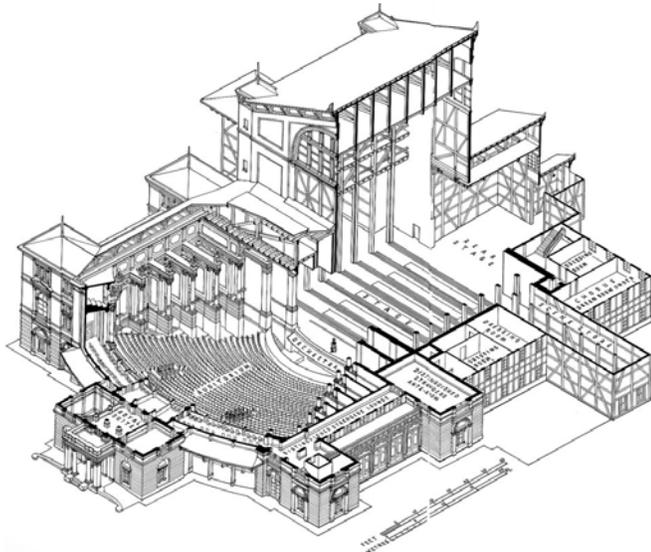


fig.120: Festspielhaus de Bayreuth

As duas Óperas representam formas diversas, e antagônicas desta interação: enquanto Paris privilegia o distanciamento e a passividade do observador, Bayreuth pretende uma relação cooperativa na construção dramática, em que ator e audiência são partícipes do processo perceptivo.

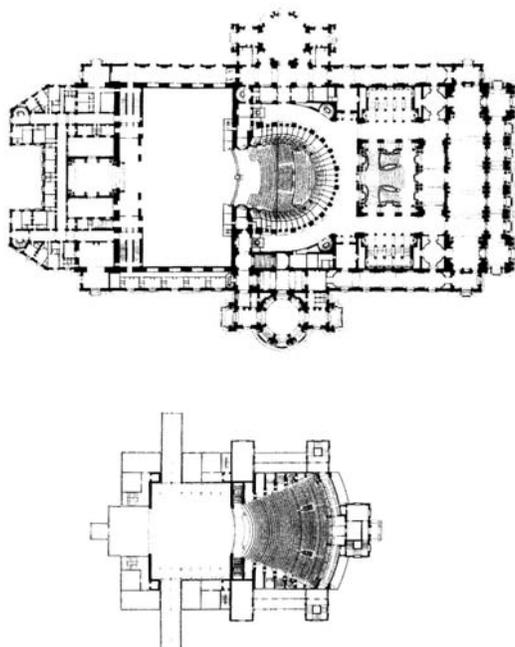


fig.121: Ópera de Paris e Bayreuth, desenhadas na mesma escala

É inegável a consolidação do palco wagneriano como tipo corrente nas edificações teatrais de palco frontalista modernas, tanto por suas qualidades nos aspectos referentes a visualização e audição, comprovadas cientificamente com o auxílio das ciências da ótica e da acústica, quanto por sua potencialidade de composição dos espaços cênicos.

Neste sentido, as estruturas experimentalistas da década de 70, no século XX, como os palcos múltiplos, transformáveis, que muito embora dêem suporte para inúmeras possibilidades de investigação de novas formas de encenação, a exemplo do New Community Theatre, em Midland, Texas e do Loeb Drama Center em Harvard, perdem, atualmente, espaço para o tipo wagneriano de relação palco-platéia, em razão da proximidade deste com as condições “ideais” de visibilidade e acústica.

A Ópera de Paris e a Ópera de Bayreuth (figura 121) representam, portanto, as duas vertentes tipológicas mais relevantes da arquitetura teatral do século XIX, na medida que trazem em sua conceituação toda a precedência arquitetônica dos séculos que as antecederam.

### III. O TEATRO CONTEMPORÂNEO

“Em vista do que o nosso espectador, tão longamente sentado na sua poltrona, diante do teatro de sua contemplação, desperta e abre os olhos...”

J. Guinsburg,  
O Nascimento da Tragédia.

## 17 A caixa de palco

A caixa de palco, Appia, Craig e os precursores do movimento moderno.

O final do século XIX marca o início de um grande desenvolvimento na tecnologia cênica, posta à serviço do espetáculo.

O Realismo, movimento artístico que dominava o cenário teatral do período, nascido como uma reação ao romantismo<sup>109</sup>, estava impregnado do positivismo de Comte, das filosofias de Taine e Schopenhauer e principalmente das idéias de Darwin, expostas em seu *Origem das Espécies*, (VASCONCELLOS, 1987, p.166).

As inovações técnicas encontraram no realismo ambiente favorável para a implantação de equipamentos e maquinarias de cena, em uma busca por um senso de lugar que remetesse não mais à fantasia, mas ao real, ao homem comum, em ambientes cotidianos.

Dentro deste contexto, no edital para o concurso da Ópera de Paris havia uma recomendação para que fossem implantados equipamentos cenotécnicos como os vistos na Ópera de Viena, de 1860, em que uma grande quantidade de aparatos e mecanismos cênicos eram capazes de produzir trocas de cena rapidamente, aumentando a potencialidade narrativa do espetáculo.

Assim, o projeto de Garnier para a Ópera contava com um complexo mecanismo de movimentação vertical dos cenários, situado acima do palco, permitindo que os painéis “desaparecessem”, suspensos por cordas e roldanas, com movimentação manual, (figura 122). A caixa do palco transforma-se desta forma em parte ativa da encenação, distanciando-se da idéia de mero background, da *Frons Scaena* clássica, para aproximar-se da vernacular *Skéne* grega, como suporte para a encenação.

---

<sup>109</sup> O romantismo foi o movimento dominante no final do século XVIII até meados do XIX, como oposição ao classicismo. A corrente artística e literária advogava uma expressão baseada na emoção e na imaginação. (VASCONCELLOS, 1987, p.170)



fig.122: Maquete em corte da Ópera de Paris

No mesmo sentido, o palco permitia, por um sistema de contrapesos, a abertura de espaços por onde poderiam subir cenários e outros elementos.

Um conjunto de pilares, em cinco níveis, formavam a área abaixo do palco, de maneira que este poderia ser rebaixado (ou elevado) em partes ou totalmente<sup>110</sup>. Desta forma, o espaço abaixo do palco possuía a mesma altura da parte visível pelo público, ou seja do nível do piso até o arco de proscênio. Esta mesma altura, somada ao necessário para esconder os mecanismos de suspensão, fixos em uma “sofita”<sup>111</sup> superior, determinou a altura da caixa de palco.

Seguindo a tradição renascentista dos cenários em perspectiva, a exemplo dos teatros de influência serliana, o piso do palco foi construído com um desnível dos fundos para a frente, visível na ilustração, no terceiro nível de pilares de sustentação do subpalco.

O volume resultante, com mais do que o dobro da altura da platéia,

---

<sup>110</sup> A divisão do palco em módulos removíveis recebe hoje a denominação de “quartelada”, onde a medida internacional adotada é de dois metros por um metro, sendo a face maior colocada paralela à boca de cena. (VASCONCELLOS, op.cit, p.164)

<sup>111</sup> A fixação dos mecanismos de suspensão de cenários, panejamentos, aparatos de iluminação e efeitos especiais, é atualmente feita em uma grelha superior denominada “sofita”. Esta grelha geralmente é composta de um piso em madeira ou metálico, vazado, situado em uma altura tal que permita a subida total de um cenário com a altura do arco de proscênio. Este conjunto de cabos, contrapesos, roldanas, entre outros, recebe o nome genérico de “urdimento”.

constituiu-se em um problema compositivo, que Guarnier solucionou com uma cúpula em um nível mais baixo do que a caixa de palco<sup>112</sup>, e os volumes que abrigavam as dependências de foyer e hall, em uma escala decrescente, até compatibilizar com a altura da fachada.

Já em Bayreuth a desproporção entre os volumes da platéia e do palco, não recebeu a mesma atenção (figura 123), produzindo um edifício no qual a dimensão da caixa cênica é um volume predominante.

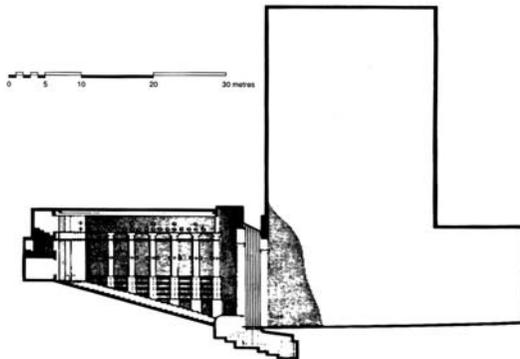


fig.123: Corte da Ópera de Bayreuth

A relação entre estes dois corpos é característica da arquitetura dos teatros com arco de proscênio até hoje, na medida em que esta tipologia separa palco e platéia em dois volumes independentes, mesmo em audiências compostas em vários níveis de mezanino.

A penetração do ator no espaço do cenário, como proposto por Víctor Louis no Teatro de Bordeaux, introduziu a necessidade de espaços de movimentação de atores e cenários nas laterais e fundo do palco, em áreas hoje denominadas “coxias”, que operam como interface entre camarins, oficinas, guarda cenários e tantos outros espaços que dão suporte para a encenação.

A particularidade das coxias está no fato de sua localização anexa e aberta para o palco, de maneira que durante o espetáculo nela deve ser guardado silêncio absoluto. Desta maneira o palco de proscênio passa a compor-se de duas áreas distintas e integradas, uma dentro do campo de visão da audiência e outra oculta, ambas partícipes da tarefa de constituir o senso de lugar indispensável ao

---

(GLERUN, 1987, p. 20)

<sup>112</sup> Nesta cúpula, Garnier colocou uma “chaminé” de tiragem da fumaça da luz à gás, que à época da inauguração era o sistema adotado na Ópera de Paris.

rito teatral,(figura 124).



fig.124:As coxias como áreas não visíveis da encenação.

Das inovações tecnológicas introduzidas no século XIX, certamente a de maior impacto na arquitetura teatral - e na encenação - foi: “[...] a eletricidade e a lâmpada incandescente, que, conforme era dito, fazia tudo o que o gás fazia, porém melhor.” (MACKINTOSH, 1988, p. 44)

A aceitação da invenção de Thomas Edison, em 1879, ainda segundo o autor, teve, como era natural, um período de transição em que os valores da iluminação a gás eram tidos como mais naturalistas<sup>113</sup>.

Ellen Terry, discordava do uso da luz elétrica por seu marido Henry Irving, produtor teatral:

“Quando eu vi os efeitos nas faces das ribaltas<sup>114</sup> elétricas, eu implorei à Henry para que ele retornasse ao gás, e ele o fez. Nos usamos ribaltas à gás até deixarmos o teatro, em 1902. A suavidade da luz de gás com as manchas e pontos claros, parecem mais naturais, dando mais ilusão à cena que agora é revelada em toda a crueza pela eletricidade.” (TERRY apud MACKINTOSH, op.cit., p.44).

---

<sup>113</sup> O primeiro teatro a usar um sistema de iluminação inteiramente elétrico foi o Savoy Theatre, em Londres, em 1881, (BENTHAN, 1976, p. 37).

<sup>114</sup> A luz de ribalta é um sistema de lâmpadas colocadas no nível do piso do proscênio, iluminando o palco de baixo para

A luz elétrica, no entanto, em pouco tempo substituiu completamente o gás, ampliando as possibilidades de controle, foco, cor e intensidade da iluminação cênica. Para tal, adaptações técnicas foram feitas nos teatros, para receber lâmpadas e fiação, transformando a caixa de palco em um complexo sistema de cabos, suspensões, contrapesos e equipamentos de controle, (figura 125)

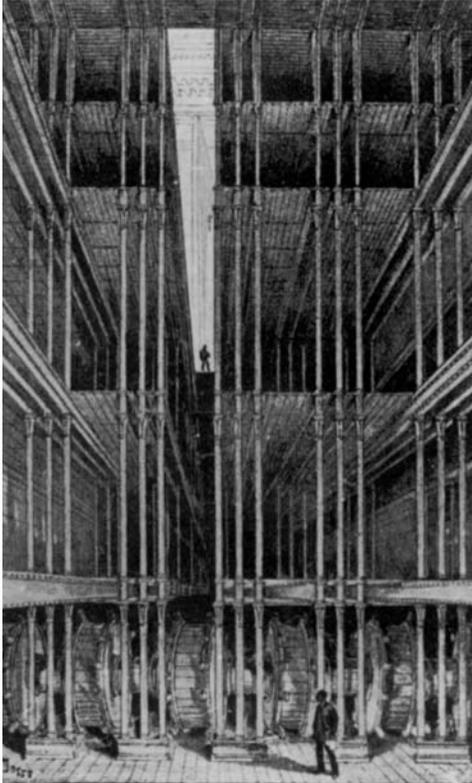


fig.125: Maquinaria de cena no século XIX

Outra inovação técnica do período foi a introdução do palco plano no teatro projetado por Charles Witham para Edwin Booth, em Nova Iorque, em 1869 e copiado por Beerbohm Tree, que solicitou ao arquiteto C.J. Phipps um palco plano para o Her Majesty's Theatre, em Londres, em 1897, (MACKINTOSH, op.cit, p. 45). Nos anteriores palcos em rampa, a inclinação produzida impedia movimentações de cenários, que eram construídos em prumo vertical, ocasionando que o lado mais ao fundo do palco tivesse menor altura, muito embora não fosse evidente para a audiência, em virtude da configuração em cunha da platéia. (figura 126)

---

cima.

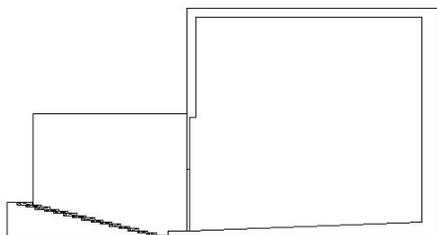


fig.126: Palco em rampa, nos teatros de proscênio do século XIX.

O novo palco plano do final do século XIX, ampliando as possibilidades de movimentação cênica, adaptava-se melhor ao emergente drama naturalista, que preconizava um determinismo ambiental, principalmente à partir das obras de Émile Zola<sup>115</sup> (1840-1902) e André Antoine (1858-1943):

“Trata-se de um princípio de abordagem do personagem baseado na premissa de que o homem é, essencialmente, um produto do meio. Em *O Naturalismo no Palco*, obra de 1880, Zola diz que, ‘ao contrário de um homem idealizado, eu gostaria de ver um homem real, colocado em seu próprio ambiente, analisado de acordo com as circunstâncias físicas e sociais que fizeram dele o que ele é.’ (VASCONCELLOS, op.cit, p. 66-67).

Diz ainda o autor sobre o naturalismo que “O palco deveria espelhar a realidade fosse ela qual fosse. Para isso, bastava remover a quarta parede”.(ibid., p. 137).

Essa idéia da “quarta parede”, como uma barreira imaginária, localizada entre o palco e a platéia, na qual a encenação simula a continuidade do ambiente cenográfico nos quatro lados do palco é, segundo o autor (ibid, p.163), um termo definido por Antoine em que “[...] o ator representa ignorando a existência do espectador diante dele”.

A interação entre o espectador e a narrativa, nestas condições, pressupunha uma distância material e ao mesmo tempo uma proximidade intelectual e sensitiva com o drama.

O naturalismo como negação dos princípios realistas foi assim definido por Bertold Brecht:

---

<sup>115</sup> O caso Dreyfus “galvanizava” a cena parisiense depois de 1897, transformando Émile Zola em “defensor apaixonado da reforma radical. Seu primeiro romance socialista utópico: *Fécondité*, de 1899, influenciou a visão de Tony Garnier, de tal modo que “[...] os primeiros esboços para a cidade industrial que ele fez neste mesmo ano parecem refletir a visão de

“Os naturalistas mostram os homens como se mostrassem uma árvore a um transeunte. Os realistas mostram os homens como mostramos uma árvore a um jardineiro.” (BRECHT apud PAVIS, 1980, p.401)

Este determinismo científico do meio ambiente, em contrapartida ao real, em que, para os naturalistas a realidade deveria ser representada e não mostrada, por outro lado abriu campo para representações mais abstratas da realidade, alicerçadas nas novidades da eletricidade e dos complexos mecanismos cênicos.

O palco como produtor de ilusão foi defendido por nomes como o suíço Adolphe Appia, e Gordon Craig, no final do século.

Appia, diretor, cenógrafo e iluminador, logo após ter assistido a estréia de Parsifal, em Bayreuth, em 1884, produziu uma série de cenários para Fausto, e outros espetáculos, no mesmo teatro. Criticava intensamente os trabalhos de Wagner, principalmente quanto à encenação, que para ele produzia um efeito inaceitável com os atores e cantores posicionados entre cenários realistas, (MACKINTOSH, op.cit, p.46).

Defendia cenários emblemáticos, simbólicos e plenos de significados, nos quais o senso de lugar deveria ser sugerido, permitindo a participação do espectador na materialização daquilo que não era visível.

Appia questionava a ilusão como substituto da imaginação, declarando em 1908, em seu *La Vie Musicale*:

“Ilusão. O que nós podemos pensar disso? Quão longe nós devemos deixá-la ir? Como nós podemos defini-la? Ela é o propósito do cenário? Uma grande piada de mau gosto é que a ilusão esta para a arte dramática como o museu de cera de Madame Tussaud está para a escultura de Rodin.” (ibid.)

Em seus cenários para *Tristão e Isolda*, propôs a utilização de um palco escalonado, com um mínimo de elementos, praticamente destituído de aspectos decorativos. Para tal utilizou os recursos do palco plano e a possibilidade de elevação das quarteladas, auxiliado por uma iluminação marcada, setorizada e plena de claros e escuros.

Appia interessava-se pelo contraste cenográfico entre ambiente externo e

---

*Zola a propósito de uma nova ordem econômica...*” (FRAMPTON, 1997, p.118-119)

interno, propondo em cena a constituição de espaços em que por janelas e aberturas fosse visível o exterior, ambientando temporalmente a encenação.

Seu trabalho contou com a colaboração dos equipamentos inventados por Mario Fortuny, como os domos posicionados ao fundo, nos quais incidia a luz projetada, produzindo um inédito efeito tridimensional. (figura 127)

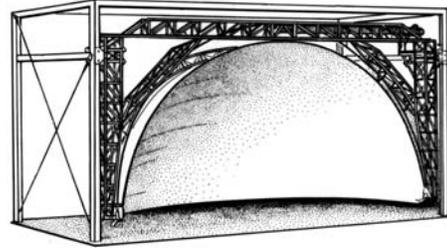
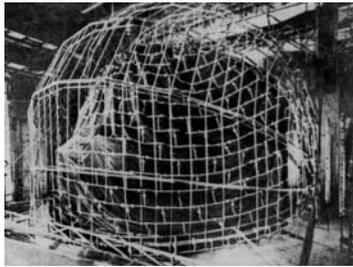


fig. 127: Domo de Mário Fortuny

Os trabalhos de Adolphe Appia (figuras 128-129) influenciaram sucessivas gerações de cenógrafos, iluminadores e encenadores, com suas posturas minimalistas, negando o ornamental gratuito<sup>116</sup>, defendendo os princípios de simbolismo e autenticidade, estes apresentados nos *Entretiens sur l'architecture* de Eugène Viollet-le Duc, que, “vieram servir de inspiração para a vanguarda do último quartel do século XIX”. (FRAMPTON, op.cit, p.69)

“Em arquitetura, há dois modos necessários de ser autêntico. Pode-se ser autêntico de acordo com o programa e autêntico de acordo com os métodos de construção. Ser autêntico de acordo com o programa é cumprir exata e simplesmente as condições impostas pela necessidade; ser verdadeiro de acordo com os métodos de construção é empregar os materiais de acordo com suas qualidades e propriedades. [...] As questões puramente artísticas de simetria e forma são apenas condições secundárias na presença de nossos princípios dominantes.” (VIOLLET-LE DUC in FRAMPTON, op.cit., p.69)

---

<sup>116</sup> A transição do século XIX para o XX é marcada pela discussão do ornamento na arquitetura, com os ensaios de Louis Sullivan: *Ornament in Architecture* de 1892 e de Adolf Loos, com seu *Ornament und Verbrechen*, de 1908. (FRAMPTON, op.cit, p.103) Neste sentido, Appia promove a ressonância deste pensamento no âmbito da arquitetura cenográfica.

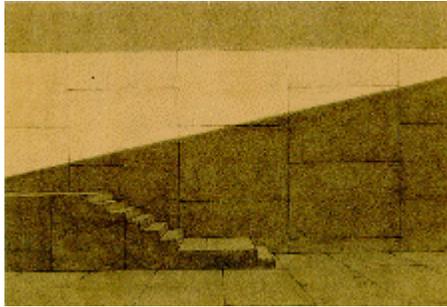


fig.128: Desenho de Adolphe Appia para cenário iluminado por “luz da lua”- 1909

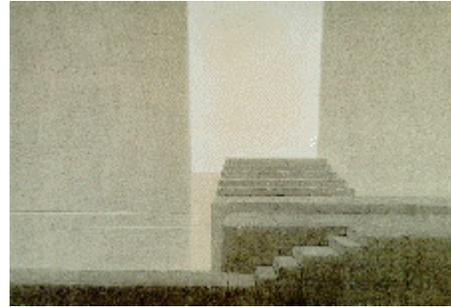


fig. 129: Cenário de Adolphe Appia criando desníveis de palco- 1909

Edward Gordon Craig, um ator, diretor e produtor de sucesso inglês, publicou em 1911 *The Art of the Theatre*, no qual defendia que o “Simbolismo é a verdadeira essência do teatro”. (STYAN, 1975, p.236).

Utilizando recursos de iluminação, criava zonas de claro e escuro, recortando o ator contra o fundo e criando cenários em que somente partes eram visíveis, sugerindo espaços e não mostrando. Para tal, a iluminação de ribalta mostrava-se completamente ineficiente e foi abolida por Craig, que optava por luzes laterais, verticais e fundamentalmente pontuais.

Abria-se com Appia, Gordon Craig e seus seguidores (e detratores) a porta para os princípios do movimento moderno no teatro, segundo MACKINTOSH (op.cit, p.46), em que os signos expressavam mais profundamente as idéias poéticas colocadas em cena do que a materialidade dos objetos e ambientes.

A retomada da busca por mecanismos que promovessem uma maior interação do espectador com a narrativa parece ser o grande motivador destas experimentações cenográficas. Neste sentido, a investigação tentava resolver dramática e cenicamente um problema resultante em parte da configuração espacial dos teatros, que promoviam a renascentista separação entre o ator e o público.

## 18 O século XX e a pluralidade tipológica

As grandes edificações teatrais do final do século XIX representaram a exaltação da tecnologia, levando à uma busca incessante por novos mecanismos cênicos e espaços arquitetônicos que dessem suporte à produção de espetáculos cada vez mais complexos. Por outro lado, a cultura manifestava-se arquitetonicamente em obras grandiosas: “universidade, museu e – o mais grandioso de todos – a casa de Ópera”, (SCHORSKE apud FRAMPTON, 1997, p.87).

Na primeira década do século, o arquiteto e cenógrafo americano Norman Bel Geddes publicou um conjunto de projetos para teatro, que buscavam, sem a mínima preocupação com exequibilidade, a composição do “teatro ideal”:

“Para a história dos teatros é fascinante ver como um arquiteto-cenógrafo pode propor superficiais e sedutivos projetos arquitetônicos que, se tivessem sido construídos não teriam funcionado e teriam reduzido sua reputação.” (MACKINTOSH, 1993, p.47)

Diz ainda o autor, que muito embora nenhum dos projetos tenha sido construído, foram amplamente reproduzidos por outros arquitetos, de modo que Bel Geddes estaria para o edifício teatral, como Le Corbusier com La Ville Radieuse está para tantas imitações posteriores.

O Teatro nº 6 do arquiteto é um exemplo de suas pesquisas. Neste, Geddes propõe uma interação palco-platéia baseada em uma miscigenação tipológica entre o palco de proscênio e o tablado elisabetano, com uma platéia em leque voltada para um palco de canto, que ele chamou de Teatro em Quadrante. Platéia e palco estariam implantados diagonalmente em um quadrado, com uma cobertura única em abóbada. O fundo do palco seria uma parede única, como uma continuidade do forro, proporcionando a idéia de “fundo infinito”, ou como nós conhecemos hoje, “ciclorama”. Os mecanismos de cena estariam implantados sob o palco, com um complexo mecanismo hidráulico de elevação.

“O palco é indivisível do auditório [...] o mesmo grande domo cobre ator e espectador; não é visível o fosso da orquestra, não existem luzes de ribalta, arco



Erwin Piscator, que, por sua vez havia fundado o Teatro Proletário à partir de modelo de Meyerhold e seu Teatro de Outubro em Moscou.

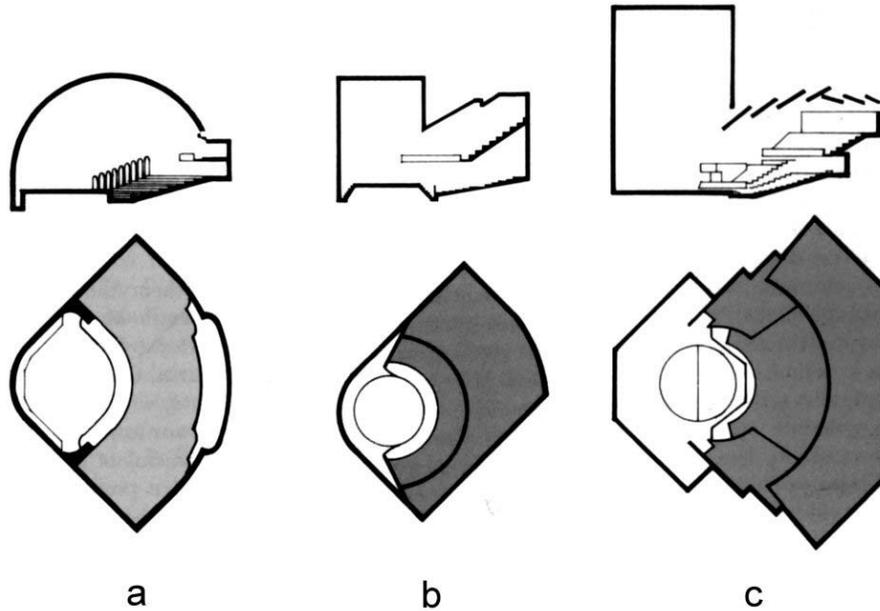


fig.131: Três teatros em quadrante desenhados na mesma escala:

- a- Teatro nº 6 de Norman Bel Geddes,
- b- Festival Theatre de Terence Gray,
- c- Olivier Theatre de Denys Lasdun & Partners

O Piscatorbühne de Gropius, desta forma, buscava atender à um programa no qual fosse possível um teatro de ação, baseado em um palco biomecânico, seguindo orientações de “Meyerhold e seus colegas do Proletkult”:

“O auditório deve ser mantido permanentemente iluminado, criando-se, desse modo, uma ligação visual permanente entre ator e público. [...] O ‘rebotinho da alma’ do teatro burguês deve ser evitado. O teatro não deve ser visto como culturalmente independente. O palco deve ser usado como foro político, ou como simulador de uma experiência social profunda”. (MEYERHOLD apud FRAMPTON, op.cit., p.167)

Nessa recomendação de Meyerhold estão contidas tanto a responsabilidade do espaço arquitetônico na consecução da essência do rito teatral, como a noção da relação palco-platéia como determinante na conformação

---

*criar uma sintaxe sachlich universal.*” (ibid, p.165)

do edifício teatral.

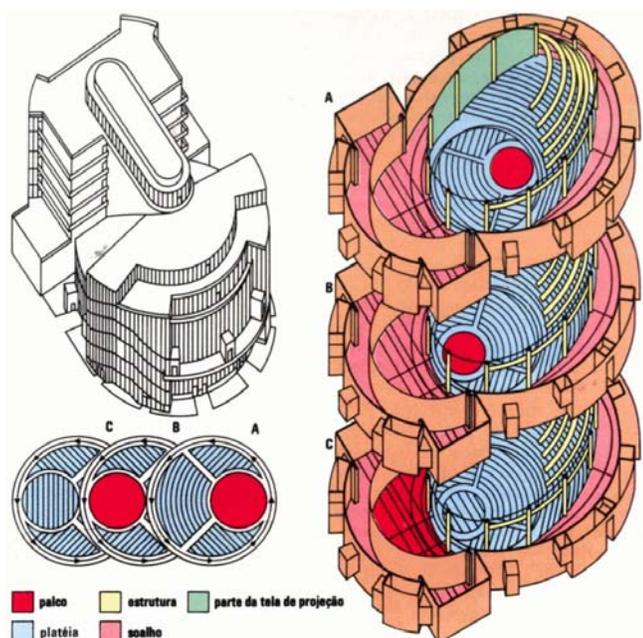


fig.132: Teatro Total de Walter Gropius

Gropius, em uma solução complexa, e flexível, propôs um auditório capaz de assumir as conformações de proscênio (italiano), arena e palco avançado<sup>118</sup>, descrevendo assim, em uma conferência em Roma, as potencialidades de seu projeto:

“Uma transformação completa do edifício é obtida ao se fazer a plataforma do palco e parte da orquestra girar cento e oitenta graus. Em seguida, o palco italiano anterior transforma-se numa arena central totalmente cercada por fileiras de espectadores. [...] Esse ‘ataque’ ao espectador, alterando sua posição quando a peça está sendo encenada e mudando inesperadamente a área do palco, transforma a escala de valores vigente, colocando o espectador diante de uma nova consciência do espaço e fazendo com que ele participe da ação.” (GROPIUS in FRAMPTON, op.cit., p. 167-168)

O auditório era envolvido por um palco periférico, como um anel, em que tanto poderiam ocorrer atuação dramática, como poderiam ser projetadas imagens em telas que baixadas, ocultariam esse Spielring. Um mecanismo abaixo

<sup>118</sup> O palco avançado, ou “*Thrust stage*” é um tipo em que o proscênio avança sobre o auditório. Duas categorias podem ser destacadas: palco avançado em três lados, em que não existe arco de proscênio, a exemplo do tablado elisabetano; e o palco avançado com proscênio, criando duas áreas de atuação, uma à frente do arco e outra atrás.

do palco podia elevar a plataforma para apresentações acrobáticas, bem acima da arena, produzindo um espaço teatral verdadeiramente tridimensional, com o público circundando e sendo circundado pela ação.

O edifício, nas palavras do arquiteto, era um dos protagonistas da ação:

“Assim o próprio edifício, feito para dissolver-se em um transformável, ilusório espaço de imaginação, acaba por tornar-se a cena da ação em si. Este tipo de teatro estimula a concepção e fantasia da peça e do palco como desejado pelo diretor; se é verdade que a mente pode transformar o corpo, é igualmente verdade que a estrutura pode transformar a mente.” (GROPIUS, 1996, p.14)

Este auditório estava inserido em uma caixa transparente, com sua estrutura ovóide aparente, “habilmente reconciliada com os nodos de colunas de seu suporte elíptico”, a exemplo do auditório de Meyer/Wittwer para a Liga das Nações. (FRAMPTON, op.cit., p. 168)

A idéia de um edifício que assumisse a responsabilidade de suporte à encenação e não simplesmente uma espécie de caixa de mágicas, dentro da qual se desenvolveriam os ritos teatrais, encontra em Geddes e Gropius seus maiores defensores no início do século, de certa forma resgatando o espírito do “Wooden O” de Shakespeare, no qual edifício, palco, platéia, encenação, atores e público eram partes de um todo: a experiência teatral.

Desta forma, “Tamanha era a vitalidade do objetivo final do teatro, que os purificadores do movimento moderno bateram duramente numa porta aberta.”, como afirma MACKINTOSH (op.cit., p.45), idéia esta que encontrou ressonância em uma sociedade que aceitou estes “malabarismos arquitetônicos” porque assim lhe parecia natural.

## 19 O senso de lugar nos cinco tipos do teatro contemporâneo.

Enquanto que nos séculos anteriores poucos foram os momentos em que conviveram vários tipos de edifícios teatrais, simultaneamente, em uma mesma sociedade, no século XX uma grande pluralidade tipológica surge como decorrente de uma nova visão de mundo, culturalmente diversificado e complexo.

Convivendo com o rádio, o cinema, a televisão, a Internet e todos os recursos eletrônicos disponíveis, o teatro contemporâneo busca seu espaço em meio à uma sociedade na qual: “Ao mesmo tempo que os problemas aumentam em quantidade, complexidade e dificuldade, também mudam mais rapidamente do que antes.” (ALEXANDER, 1964, p.4).

Os novos meios de comunicação suscitam novas linguagens, de forma a encontrar formas que possibilitem cada vez mais informação, para um número cada vez maior de pessoas. Desta forma:

“Cada um desses meios e todos eles em atrito determinam modificações globais de comportamento da comunidade, para as quais é necessário encontrar a linguagem adequada.” (PIGNATARI, 1970, p. 15)

O teatro, mesmo que adaptando-se à (e buscando) renovações estéticas e reinventando sua própria semântica, manteve o foco na relação ator-audiência:

“De Appia, Gordon Craig, a Meyerhold, Artaud e Brecht [...] a inversão do foco tradicional, quase sempre centrado na emissão, reaparece, em diferentes configurações, mas com o mesmo alvo – a ampliação do espaço imaginativo da audiência para uma efetiva recepção participativa da linguagem de um novo teatro.” (GUINSBURG in NIETZSCHE, 1999, p.170)

Desta forma, na busca por uma linguagem adaptada ao seu tempo, o teatro contemporâneo busca, ainda segundo o autor, restituir: “[...]a magia do sonho e do mito no palco cênico, reconsagrando em nova forma a aliança das duas divindades geradoras do fenômeno teatral” (ibid).

Quando não o faz, é adjetivado por Peter Brook, em seu *O teatro e seu*

espaço, como “Teatro Morto”<sup>119</sup>, no qual tudo está pronto, cristalizado, onde não há espaço para a interação, e “[...] pode ser reconhecido à primeira vista, pois significa mau teatro.” (BROOK, 1970, p.2).

Em meio à esta demanda conceitual por resultados arquitetônicos que atendam à este ou aquele (ou mesmo vários) entre os diversificados e específicos modos de representação, os arquitetos encontram-se frente à necessidade de uma adoção tipológica que preceda as primeiras posturas de projeto e que responda espacialmente ao relacionamento palco-platéia almejado.

Para tal, o repertório disponível provém das experiências seculares anteriores, neste trabalho compreendidas em cinco tipos básicos, a partir dos quais variações, miscigenações e transformações são possíveis: o Palco de Arena, o Palco Avançado, o Palco Aberto, o Palco de Proscênio, e o Palco Múltiplo, cada qual abordado em sub-capítulo próprio.

A tipologia como método de projeto pode ser entendida como contraponto de um método intuitivo:

“ Muitas pessoas acreditam – não sem razão – que os métodos intuitivos de projeto tradicionalmente usado pelos arquitetos são incapazes de operar com a complexidade dos problemas a serem resolvidos e, sem afiadas ferramentas de análise e classificação o designer tende a voltar a prévios exemplos para a solução de novos problemas – em soluções tipológicas. (COLQUHOUN, 1995, p. 43)

O teatro como programa de arquitetura parece encontrar na investigação tipológica sua metodologia mais adequada de abordagem, na medida em que todos os conhecimentos e experiências vernaculares da arte teatral estão expressos nas configurações espaciais dos tipos básicos.

Assim, são indissociáveis: a arena contemporânea da orquestra helênica, o palco avançado do tablado elisabetano, o palco de proscênio dos palcos italianos

---

<sup>119</sup> O autor define a palavra teatro em quatro interpretações: Teatro Morto, como acima exposto, Teatro Sagrado, no qual o palco é um lugar onde o invisível pode aparecer com grande poder sobre os nossos pensamentos (ibid, p. 39), Teatro Rústico, ou Teatro Popular, em que “*livre da unidade de estilo, fala na realidade*” para uma “*platéia popular*” (ibid, p.67) e Teatro Imediato que somente ocorre quando emerge do “*relacionamento ator/assunto/platéia*”, , no qual “*o teatro é a arena onde pode ocorrer uma confrontação viva*” (ibid, p.104-105).

e wagnerianos e o palco aberto das quadras de tênis francesas e corrales espanhóis; exemplos de aproximação tipológica, na qual as constituições do senso de lugar e do relacionamento palco-plateia dão suporte à variadas formas de encenação.

Este suporte recebe poderosos aliados com os atuais aparatos cênicos disponíveis, transformando os teatros contemporâneos em “máquinas teatrais”, muitas vezes assumindo até uma importância maior do que a devida (ou necessária), a exemplo dos “helicópteros dos mega-musicais”, nos grandiosos espetáculos americanos que em muitos casos, perdem em magia e encantamento para um ator só, em um palco nu. (MACKINTOSH, 1993, p.170)

Entretanto, a tecnologia, quando relegada a um segundo plano, pode comprometer as possibilidades de suporte à encenação e assistência da plateia, objetivos primordiais da arquitetura teatral.

Neste sentido, tão perigosa quanto a negligência destes aspectos é a exaltação da tecnologia, de acordo com Lois Keidan, diretor do Institute of Contemporary Arts, de Londres, quando define o que para ele é o teatro ideal:

“Localização é importante para mim, e a ambientação do espaço, se é confortável, se você pode ver plenamente, se você se sente seguro – seguro em vários sentidos – permitindo que você compreenda a linguagem e as convenções teatrais. Importante também é que os equipamentos técnicos sejam tão sutis, que você não se dá conta deles.” (KEIDAN in TUSHINGHAM, 1997, p. 33)

Da mesma forma, deve ser considerado o “estado da arte” da tecnologia cênica, buscando tanto o que de mais moderno está disponível, como evitando que características dimensionais e compositivas, impossibilitem a implantação de novos equipamentos e métodos.

Assim como conforto dimensional dos assentos da plateia, acessos e saídas de emergência, iluminação arquitetônica, conforto térmico, acústico e de visibilidade, entre outros requisitos da audiência, também as coxias de palco, aparelhos de iluminação, equipamentos de cenotécnica e todos os elementos não visíveis pelo espectador devem ser objeto de atenção, entendidos como uma das partes fundamentais da experiência teatral.

## O palco em arena

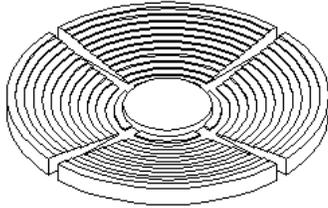


fig.133: Palco em arena redonda

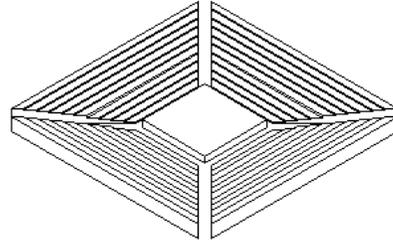


fig.134: Palco em arena quadrada

Entendida como “[...] uma das mais primitivas formas do drama” (BARRON, 1998, p.288), o teatro em arena encontra no século XX duas formas básicas de configuração: arenas circulares e arenas poligonais, sendo que nestas a quadrada é a mais comum. Mesmo considerando que as circulares, englobam outras formas, como elipses ou mesmo múltiplos círculos de palco e as poligonais possam contar com configurações variadas como polígonos regulares ou irregulares, todas estão vinculadas à um tipo básico: arena redonda com palco central.

Muito embora o teatro grego não se configurasse, na maioria das vezes, em arenas completas, a geometria da orkhestra, como foco central da encenação, pode ser compreendida como a base tipológica das arenas circulares contemporâneas.

Nicolai Okhlopkov, diretor do Teatro Realístico de Moscou, em 1930, baseado em idéias de Appia, montou para uma encenação do espetáculo Mãe, de Gorky, (figura 135), um palco circular e escalonado em uma sala na qual arquibancadas para o público e palco poderiam ser arranjadas em diversas configurações.



fig.135: Espetáculo “Mãe” de Nicolai Okhlopkov no Teatro Realístico de Moscou, em 1930

Esta montagem é considerada por LEACROFT (1984, p.186): “[...] seminal para o desenvolvimento na Europa e América dos palcos em arena e flexíveis.”

Um dos projetos de Norman Bel Geddes, o Teatro nº 14, de 1914 e atualizado em 1922, já apresentava, inserida em um grande domo, a mesma forma circular de palco e de auditório, (figura 136).

O acesso à área de atuação seria por uma escadaria concêntrica ao palco, levando à um nível inferior, onde estariam situados os camarins e um conjunto de elevadores hidráulicos poderia baixar o palco e substituí-lo por outro, já equipado com cenário.

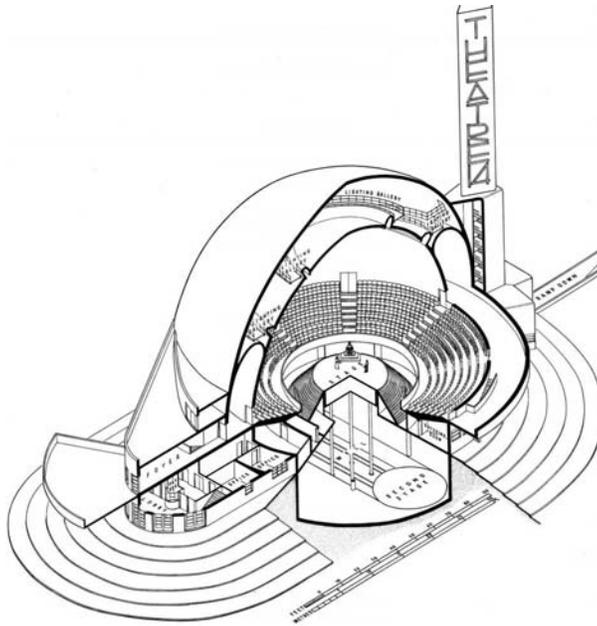


fig.136: Teatro nº 14 de Norman Bel Geddes, 1914

Para Geddes, as trocas de cena e entrada de atores aconteceriam como surpresas, como mágicas inesperadas, já em Okhlopkov, tudo era explícito e visível, colocando a magia nas mãos do espetáculo, baseado na convenção teatral.

O que parece ser uma incoerência no teatro de Okhlopkov, estruturado em uma dramaturgia realista e ao mesmo tempo apresentado em uma arena que desvendava todos os segredos, reforça a idéia da convenção teatral, na medida em que para os realistas a teatro deveria ser “teatral”, e não fruto da ilusão:

Appia, G. Craig, Meyerhold, Tairov e tantos outros foram os paladinos desta exigência de reforma; todos eles se inspiraram no que se convencionou chamar de teatro teatral. [...] O que estes autores combatem é precisamente a idéia da ilusão cênica, tudo aquilo que pretende fazer do palco a própria realidade; lutar por um teatro teatral é lutar por algo que aceita o teatro por aquilo que ele é: teatro.” (BORNHEIM, 1975, p.15-16).

Esta visibilidade total, sem a participação de fundo de cena pressupõe a aceitação absoluta, por parte da audiência da convenção estabelecida, para a fruição da narrativa em sua totalidade.

O senso de lugar surge, nestas condições, como verdade interior do espectador, na qual suas experiências anteriores, seu repertório de imagens,

completam o que não foi materializado em cena.

O engajamento com a ação representada é potencializado pela possibilidade de cada membro da audiência compor mentalmente o espaço e o tempo. O ator está só, e a ele cabe toda a responsabilidade, como em um teatro de rua:

“ O ator de rua atrai para si um círculo de espectadores e a sofisticação de seu ato pode ser julgada por sua habilidade de engajar a atenção de toda sua audiência, sem auxílio nenhum.” (BARRON, 1998, p.288)

A arquitetura dos espaços teatrais em arena, longe de estar isenta de responsabilidade, coloca-se como suporte de uma interação, na qual os aspectos geométricos são de fundamental importância.

Visibilidade e acústica, entre outros, são impositivos que permeiam desde os primeiros lançamentos de projeto até as definições dimensionais, compositivas e de materiais de acabamento. Para tal, algumas considerações são necessárias:

Como sempre existe uma parte da audiência atrás do ator, a encenação deve, obrigatoriamente contemplar o círculo completo, sem “jogar” para um ponto específico.

Da mesma forma, sempre existe uma parte da platéia que não recebe o som diretamente com a mesma intensidade daqueles para os quais o ator esta momentaneamente voltado. Assim, a posição das paredes que circundam a audiência podem causar indesejáveis efeitos de reflexão múltipla, devendo portanto, contar com uma cuidadosa ponderação na escolha de sua geometria e dos materiais utilizados, problema que nas palavras de BARRON (op.cit., p.287) levaria à inviabilidade o Teatro n.º 14 de Geddes, por suas lisas paredes de contorno, fato agravado pela própria geometria do domo, na qual seriam incontroláveis as reflexões tardias, ou ecos.

Outro fator determinante na configuração de palcos centrais, são os aparelhos de iluminação cênica. Como a área à ser iluminada não deve abranger a audiência, no sentido de focar a atenção do espectador na cena, e evitar o ofuscamento produzido pelos refletores, a posição destes aparelhos é de importância crucial.

Nos teatros de conformação frontalista, as fontes de iluminação podem localizar-se paralelas ao plano do palco e até abaixo do nível do ator, como no caso das ribaltas, que iluminam a cena de baixo para cima, sendo que nos teatros de arena, posições desta natureza inevitavelmente incidiriam na platéia, causando ofuscamento. (figura137)



fig. 137: Teatro de Arena no Vaughan College Hall

Desta maneira, os refletores são localizados acima do palco, em posições que permitam angulações tais que somente a área de atuação seja iluminada. Pela posição dos espectadores, tudo torna-se visível: iluminação, equipamentos de movimentação dos cenários, rebatedores e todos os aparatos cênicos situados no forro. O espaço do ator da platéia estão, deste modo, integrados, transformando o palco em “[...] uma cartola transparente de mágico, onde todo o segredo é revelado” (GRAY in TUSHINGHAM, 1997, p.73).

Um exemplo deste tipo é o Martha Cohen Theatre, em Calgary, Alberta, inaugurado em 1985, com base nos projetos da Artec Consultants Inc Projects, que apresenta, entre várias configurações possíveis, um palco em arena, composto de múltiplas partes, permeando a platéia baixa e circundado por balcões em quatro níveis. (figura 138).



fig.138: Martha Cohen Theatre, em Calgary, Alberta, 1985.

O diretor do teatro, Michael Dobbin, define o que, para ele, são as qualidades desta sala:

“Os três componentes do teatro são, em um modo simplista, a idéia gerada pelo artista criador (o autor), a interpretação do diretor, atores e designers e o terceiro, e provavelmente o mais importante, a comunhão da audiência com a arte.” (DOBBIN apud MACKINTOSH, 1993, p.130)

Em outro trecho, destaca a interação ator-audiência, proporcionada pela geometria:

“Quando a casa está cheia e o palco é usado em toda sua largura e comprimento, o movimento dentro do palco é palpável e acontece aquele ativo e interativo relacionamento entre a audiência e os atores que eu acredito ser a essência do teatro” (ibid., p.131)

Uma interpretação particular da conformação em arena pode ser vista no projeto de Eric Owen Moss, para o Warner Avenue Theater (figuras 139 e 140), no qual, partindo do tipo arena completa, o arquiteto “[...]começou com uma forma circular, que foi posteriormente fragmentada em segmentos.” (STEELE, 1996, p.127).

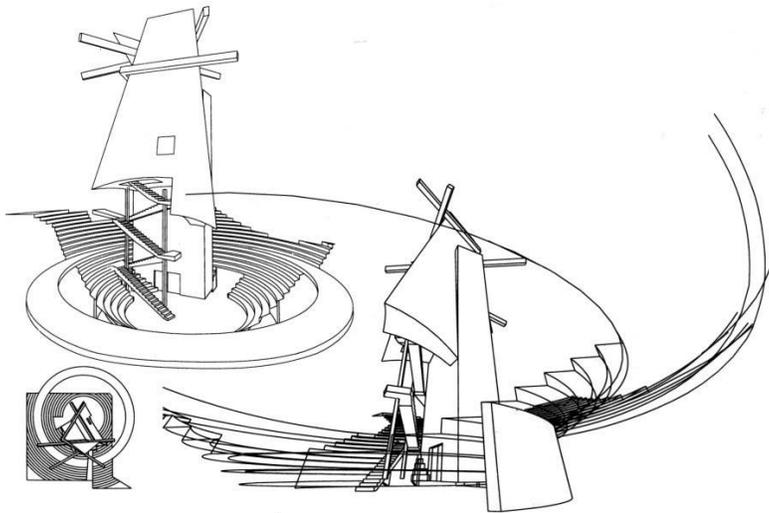


fig.:139: Warner Avenue Theatre – Eric Owen Moss

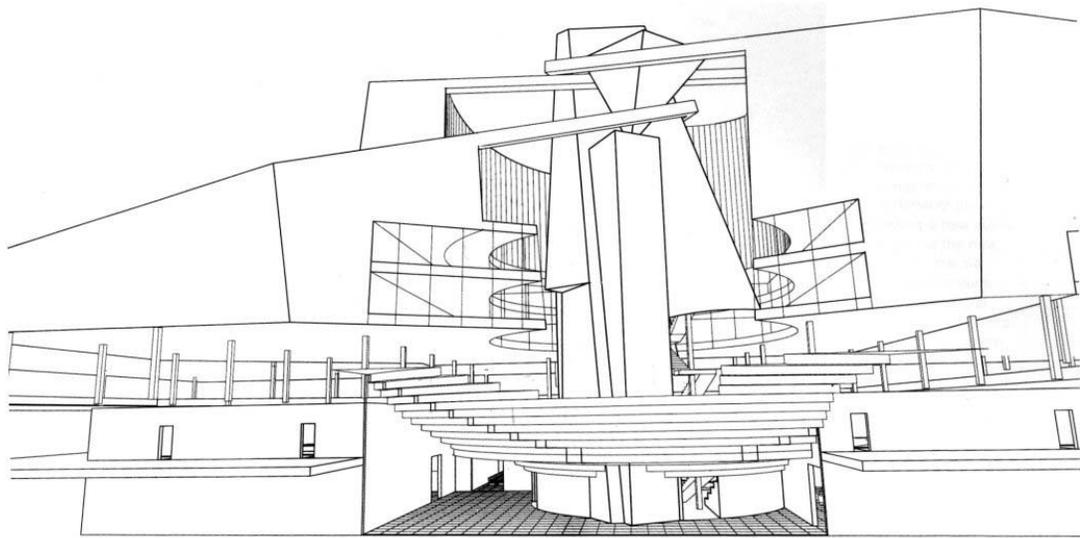


fig.140: Warner Avenue Theatre

Uma torre central divide o círculo de arquibancadas em vários espaços, cada qual com um palco próprio, independentes e ao mesmo tempo integrados, demonstrando, como afirma o autor, seu interesse e conhecimento das geometrias sagradas:

“Neste sentido, ele dá continuidade à tradicional persona do arquiteto geômetra, o repositório humano do conhecimento sagrado, como exemplificado por Isidorus de Miletus e Anthemius de Tralles, os construtores de Santa Sofia e o desconhecido designer de Chartres. De forma contraditória, ao mesmo tempo que parece representar uma possível oposição à esta arquitetura grandiosa, uma

observação mais próxima demonstra o mesmo processo de trabalho; a busca por meios de quebrar com convenções existentes, buscar novas formas e proporcionar um adequado background para ainda não descobertos métodos de performance.” (ibid.).

Afirma ainda, o autor, que a experimentação de Moss, a exemplo de toda a história da arquitetura teatral, não constitui uma exceção, mas uma regra, colocando também que a inflexibilidade de um estágio conduz à atrofia do seguinte.

Na mesma direção é o projeto de Levitt Bernstein para o Royal Exchange Theatre, em Manchester, de 1976, (figura 141).



fig.141: Royal Exchange Theatre, em Manchester, 1976

O diretor teatral inglês, Michael Elliott, encomendou a Berstein um projeto para “[...] um teatro de arena com 700 lugares em três níveis, que fosse, tecnologicamente, totalmente contemporâneo[...], mas que fosse também uma forte invocação do teatro elisabetano.” (MAKINTOSH, 1993, p.92).

A proposta do arquiteto, ainda segundo o autor, resultou em um espaço “crucial” para a evolução da arquitetura teatral, não somente por sua original engenharia mas pela verticalidade aplicada a um teatro de arena, no qual, o ator “é envolvido pela audiência como uma manta sobre o nariz, em um frio dia de inverno”. (ELLIOTT apud MAKINTOSH, op.cit., p. 92). (figura 142)



fig. 142: Royal Exchange Theatre, 1976

Construído dentro de um histórico edifício comercial existente, o Cotton Exchange, o projeto de Berstein evitou sobrecarregar o piso do hall do antigo prédio, criando um sistema de treliças metálicas, apoiadas em embasamentos existentes, que sustentam todo o teatro.

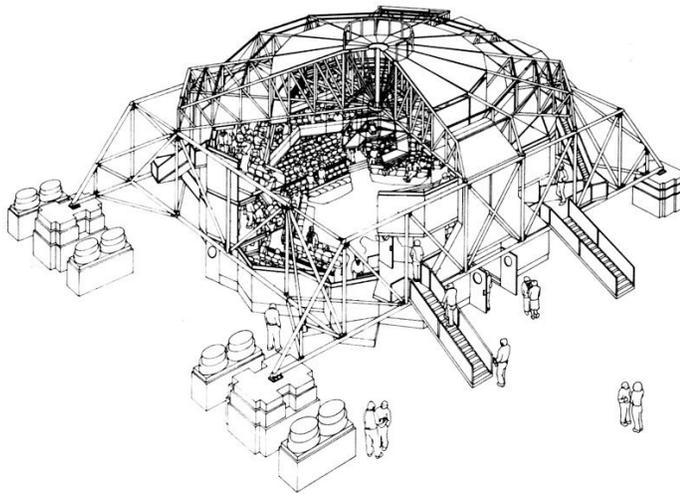


fig.143: Sistema estrutural do Royal Exchange Theatre

Além de uma original solução estrutural, o teatro resultou em uma inovadora proposta para a arena, a partir da miscigenação tipológica com o tablado elisabetano, visível em seus balcões circundantes e sua escala intimista, resgatando o espírito do Wooden O de Shakespeare, atendendo à solicitação de Elliott e colocando a arquitetura como resultado de uma pretendida idéia de relação ator-audiência.

Neste sentido, o acima exposto permite compreender a relação palco-

platéia resultante de uma conformação em arena, como suporte – e de certa forma exigência – do estabelecimento consistente de uma convenção de signos que remetam ao senso de lugar da encenação, capaz de situar o espectador temporal e espacialmente na narrativa.

### O palco avançado

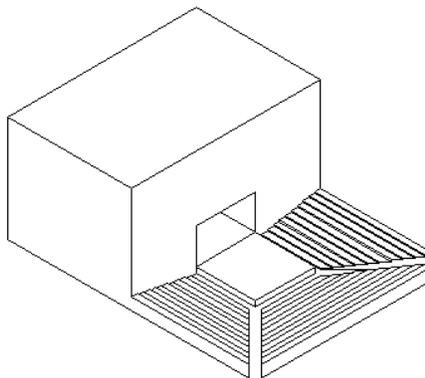


fig.144: Palco avançado

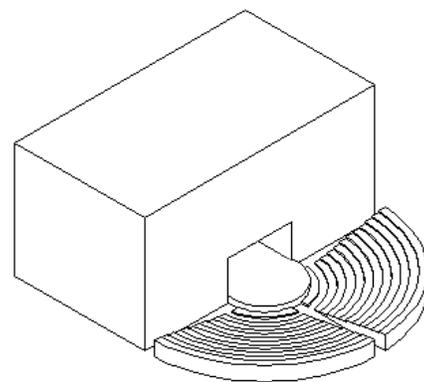


fig.145: Palco avançado circular poligonal

poligonal

Os projetos dos teatros de Gropius, Geddes e Hanz Poelzig, com seu Grosse Schauspielhaus de Berlim, em 1910, um circo adaptado para 3500 pessoas, em formato de U, remetem à idéia de uma busca por espaços arquitetônicos livres da presença de grandes arcos de proscênio, separando palco de audiência.

Na Inglaterra, na primeira metade do século XX, duas correntes desenvolveram-se a partir destes conceitos: uma defendendo que não eram necessárias alterações estruturais na arquitetura, para a criação de um novo teatro, e outra que pregava o retorno à shakespeareana e mesmo ateniense simplicidade dos espaços teatrais. No primeiro grupo encontrava-se Georges Bernard Shaw (1856-1950), que acreditava em um teatro não pictórico, mas rico em efeitos, e no segundo estava Gordon Craig, com um teatro centrado nas

palavras e na poesia. (MACKINTOSH, 1993, p.51).

Afirma ainda o autor que, originário destas idéias, surgiu um grupo denominado Novos Elisabetanos, mais interessados em textos do que em cenografia, a exemplo de William Poel e principalmente Tyrone Guthrie, que criticou duramente a montagem naturalista de Beerbohm Tree para *Sonhos de uma Noite de Verão*, de Shakespeare, em 1900, na qual dezenas de coelhos circulavam pelo palco. (ibid., p.52).

Coloca também que Poel havia criado, em 1894, a Elizabethan Stage Society, que montava tablados elisabetanos em espaços fechados preexistentes, nos quais apresentava textos de Shakespeare, com os atores vestidos com figurinos típicos do século XVI.

Sobre isso, em uma das raras manifestações sobre a arquitetura teatral, Bernard Shaw afirmou:

“Quanto mais eu vejo as performances da Elizabethan Stage Society, mais eu estou convencido de que seus métodos de apresentação de uma peça elisabetana não somente são o modo mais correto para aquele tipo de peça, como qualquer peça apresentada em uma plataforma colocada no meio da audiência aproxima-se mais do ouvinte do que as apresentadas como um quadro emoldurado por um proscênio.” (SHAW apud MACKINTOSH, op.cit, p.52)

Este “renascimento” do tablado elisabetano foi materializado por Tyrone Guthrie, em parceria com Tanya Moiseiwitsch, na adaptação para teatro da Assembly Hall, em Edinburgo, (figura 146) uma igreja em estilo gótico, projetada por William Playfair, em 1860.

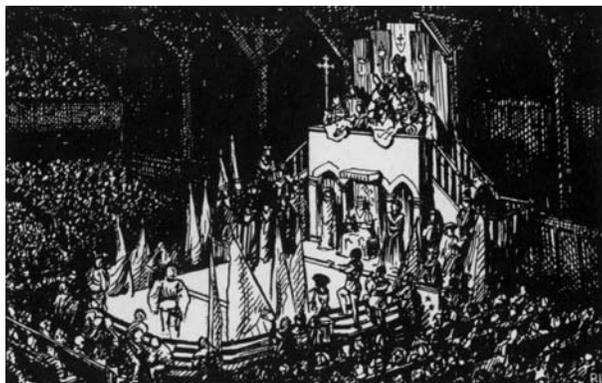


fig.146: Assembly Hall, Tanya Moiseiwitsch

Este projeto introduz uma evolução tipológica do tablado elisabetano, criando um palco avançado -Thrust Stage - sobre a platéia, à maneira do Globe, Hope e outros tantos, com uma alteração significativa: o fundo do palco abria-se para um backstage.

Neste sentido, à simplicidade do espaço cênico shakespeareano foram adicionados os recursos dos modernos teatros de proscênio, sem que, no entanto, estes separassem platéia de palco.

Também com Tanya Moiseiwitsch, Guthrie idealizou, na mesma configuração, um teatro em Stratford, Ontario, em conjunto com Rounthwaite e Fairfield, em 1957 e outro em Minneapolis, Minnesota, em 1963, conseguindo um resultado até então inédito: conciliar aspectos tradicionais com novas formas e novo caráter, abrindo campo para toda uma geração de espaços teatrais com base neste tipo. Sobre isto, Guthrie afirma:

“Um dos mais prazerosos efeitos da performance é a relação física da audiência com o palco. A audiência não vê os atores contra um fundo cenográfico pictórico ou ilusionista. Sentados em volta de três lados do palco, seu foco é a claramente iluminada área de atuação, em que o fundo de cena é composto por fileiras de espectadores, similarmente focadas nos atores. Todo o tempo, não enfaticamente, mas influenciado, cada membro da audiência é incessantemente lembrado que não está na corte Real escocesa , no século XVI, mas é, de fato, um membro de uma grande audiência, assistindo, como os franceses muito propriamente expressam, uma performance, participando de um ritual.” (GUTHRIE apud MACKINTOSH, op. cit., p.54)

A crença no aspecto ritualista da atividade teatral é expressa em sua autobiografia *A Life in the Theatre*:

“Eu acredito que o teatro faz seu efeito não por meio da ilusão, mas pelo ritual. As pessoas não acreditam que o que estão vendo no palco está “realmente” acontecendo. Ação no palco é uma estilizada reconstrução da ação real, imaginada pela audiência. Esta reconstrução não é meramente uma imitação, mas um símbolo da coisa real.” (GUTHRIE, 1960, p.313)

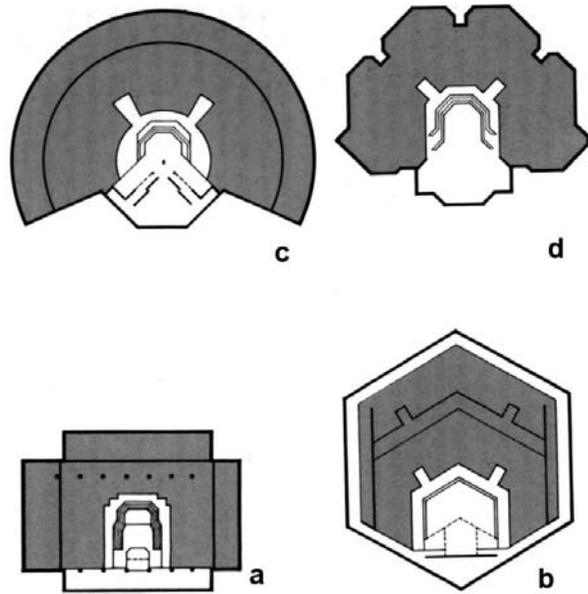


fig.147: Quatro teatros de palco avançado, desenhados na mesma escala:  
 a: Assembly Hall, Edinburgh, de Tyrone Guthrie e Tanya Moiseiwitsch, 1953;  
 b: Festival Theatre, Chichester, de Powell & Moya, 1962;  
 c: Stratford, Ontario de Rounthwaite, Fairfield e Moiseiwitsch, 1957;  
 d: The Crucible, Sheffield de Renton Howard Wood e Moiseiwitsch, 1971.

No Assembly Hall, o palco era envolvido em três lados por oito setores de platéia: frontal, duas laterais, duas diagonais frontais e balcões laterais e frontais. Desta maneira, o foco da audiência estava localizado no centro geométrico do palco, que contava, ao fundo, com uma “casa de cena”, por onde acessavam os atores. A encenação montada nesta forma, propunha uma abordagem tridimensional do espaço cênico, em contraste com a bidimensionalidade produzida por uma platéia voltada frontalmente para uma “tela”, como visto nos teatros de prosccênio. (BARRON, 1993, p.270-271)

Coloca também, o autor, que os críticos desta conformação de sala, referem-se ao fato de que uma platéia posicionada além de um ângulo de 160°, inevitavelmente contaria com setores situados nas costas dos atores. Esta crítica, que também está presente nos espaços em arena, encontra defesa na forma particular de encenação nestes espaços, ou seja, o ator “joga” de uma maneira

não frontalista e o encenador não só considera esta situação como usa, dramaticamente, este recurso. Quanto às qualidades acústicas, no entanto, parece haver uma unanimidade: como o som emitido é recebido pela platéia sempre diretamente, a audiência atrás do ator fica prejudicada: “[...] preço pequeno para a flexibilidade e ritmo possíveis nestes palcos”. (BARRON, op.cit., p.272)

No Festival Theatre, de Stratford, a platéia é disposta em 16 arcos concêntricos, abrangendo um ângulo de 230°, envolvendo um palco multifacetado, frontal à uma frente de cena, que dá acesso aos camarins e outras dependências. Sobre o palco, uma plataforma encimada por rebatedores acústicos destina-se aos músicos, projetando a música para os 2258 espectadores. A geometria da sala permite, desta forma que nenhum local da platéia situe-se mais longe do que 20 metros da frente do palco, o que produz, apesar da dimensão do auditório, uma sensação de intimidade que não seria possível com um espaço frontalista, ainda segundo BARRON (op.cit, p.273). (figura 148 e 149)

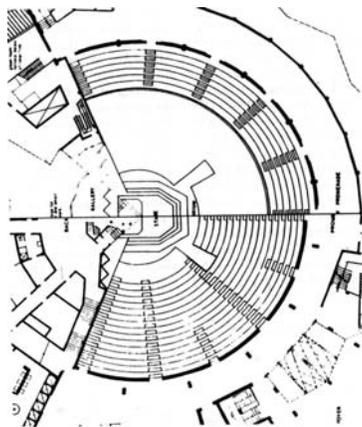


fig.148: Planta do teatro de Stratford



fig.149: O palco avançado de Stratford

Uma proximidade tipológica de Stratford com o teatro grego, especificamente com relação ao auditório, é notada por LEACROFT (1984, p. 178), sendo que, para ele, no drama helênico, o ator deveria relacionar-se diretamente com toda a audiência, o que somente era possível quando posicionava-se sobre a skéné, o mesmo ocorrendo nos palcos avançados, cujo

único ponto visível em todo o auditório é junto ao fundo do palco.

Para o projeto do Festival Theatre de Chichester, Sussex, os arquitetos Powell e Moya, optaram por uma forma hexagonal, com o anfiteatro implantado em setores, voltados diretamente para o centro do palco, sendo os acessos da audiência, criados em um sistema de vomitória, como nos antigos teatros romanos. Devido à geometria do hexágono, associada ao avanço do palco, o ângulo da platéia é de  $120^\circ$ , o que permite boa visibilidade em qualquer ponto da sala. (figura 150 e 151). Um sistema de vigas metálicas atirantadas sustenta o forro, no qual fixam-se os equipamentos de iluminação e outros, ocasionando reflexões indesejadas, que somente seriam sanadas com a colocação de rebatedores acústicos, segundo BARRON (op.cit., p. 275).

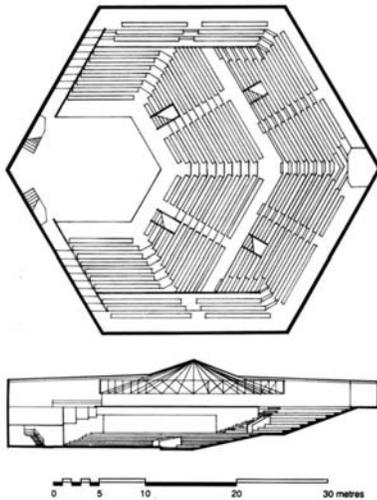


fig.150: Festival Theatre de Chichester- Powell e Moya.



fig.151: Vista interna do teatro de Chichester

Outro exemplo de teatro com palco avançado é o Crucible Theatre, em Sheffield, com projeto de Renton Howard Wood e Tanya Moiseiwitsch, de 1971 (figuras 152 e 153). A sala de espetáculos em formato de meio octógono, conta com uma platéia disposta em um ângulo de  $180^\circ$  com relação ao palco, ocupando quatro setores. O fundo do palco abre-se para um espaço cênico, possibilitando conformações cenográficas diversas, seguindo, desta forma, as idéias de Guthrie, o que colocou o teatro como, segundo um artigo da revista *Architectural Review* (fevereiro, 1972, p. 91), “[...] indubitavelmente o melhor teatro desenvolvido a partir

do experimento original do Assembly Hall”.

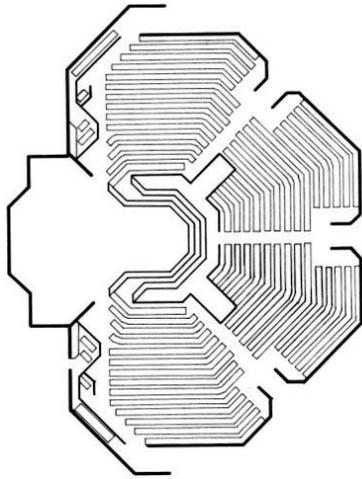


fig.152: Planta do Crucible Theatre - Renton Howard Wood e Crucible Theatre Tanya Moiseiwitsch

fig.153: Vista interna do

Desta forma, o resgate do espírito cênico elisabetano, por Poel, Guthrie, Shaw, entre outros, encontra na adoção tipológica do tablado seu correspondente na arquitetura teatral. Longe do empirismo, estas escolhas baseiam-se em novos conhecimentos:

“O teatro de hoje, em qualquer lugar, está em busca de seu modo físico apropriado. Cientificamente conscientes da psicologia do comportamento, das artes da comunicação, da pesquisa teatral e da evolução do palco, diretores, atores e freqüentadores de teatros estão engajados em um importante debate público, acontecendo cada vez que um espetáculo acontece em um antigo ou novo teatro.” (STYAN, 1975, p.138).

O autor coloca também que para isso não existem respostas precisas, e que a melhor aproximação ocorre quando arquitetura, atores e audiência estão envolvidos em um projeto comum, resultando no verdadeiro sentido do teatro.

Assim, a relação palco-plateia oportunizada pelo palco avançado, como nos teatros de arena, é o principal elemento doutrinador de uma configuração espacial que atenda à interação entre o ator e o público, e, em última instância, entre o drama e a sociedade.

### O palco aberto

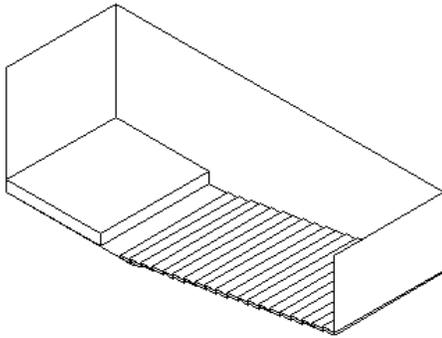


fig.154: Palco aberto

O termo palco aberto não é amplamente aceito como definição de um tipo, adotando alguns autores a denominação “teatro sem proscênio”. Entretanto este trabalho adota o termo, na medida que a expressão palco aberto parece remeter à idéia central da configuração destes teatros: palco e audiência em um único espaço.

“O palco aberto pode ser visto como um híbrido entre os teatros de proscênio e o palco avançado. O palco frontal produz uma íntima relação entre ator e audiência, enquanto que os aparatos cênicos acima do palco central evitam o caráter único do palco avançado”.(BARRON, 1993, p. 280)

Por “caráter único” o autor entende a restrição de possibilidades do palco avançado, defendendo, com a afirmação, a flexibilidade cenográfica do palco aberto. A gênese destes espaços, no entanto é a mesma dos teatros de Tyrone Guthrie: a busca por uma intimidade “elisabetana” na relação ator-audiência. Esta relação, que nos palcos avançados é baseada em uma platéia posicionada em três lados, aqui emana da locação de encenação e público em um espaço integrado.

A precedência tipológica dos teatros de palco aberto, no entanto, não se encontra na Inglaterra shakespeariana, e sim no Hôtel de Bourgogne, de Paris, de 1548, no qual, como visto anteriormente, uma sala única abrigava área de atuação e platéia frontal, e não envolvente, como nos teatros londrinos do final do século XVI.

Neste sentido, nos exemplos contemporâneos, é possível detectar uma miscigenação entre as idéias intimistas dos Novos Elisabetanos, os palcos

franceses quinhentistas e os recursos técnicos dos teatros de prosa.

Por outro lado, a pesquisa da evolução continuada da arquitetura teatral ocidental comprova que experiências anteriores, historicamente, serviram de base para novas configurações de espaços cênicos. Assim, o tipo seminal freqüentemente é referido como o espaço grego, a exemplo da declaração de Denys Lasdun, sobre o projeto do Royal National Theatre, ou Olivier Theatre (figuras 155, 156 e 157), um teatro de palco aberto de 1976:

“ Nós buscamos uma sala única, envolvendo palco e auditório [...] uma relação aberta que olha para trás, para os gregos e elisabetanos e ao mesmo tempo olha para frente, para uma contemporânea visão de sociedade, na qual todos tem a chance de ver, ouvir e compartilhar a experiência coletiva da verdade humana.”(LASDUN apud BARRON, op.cit., p.281)

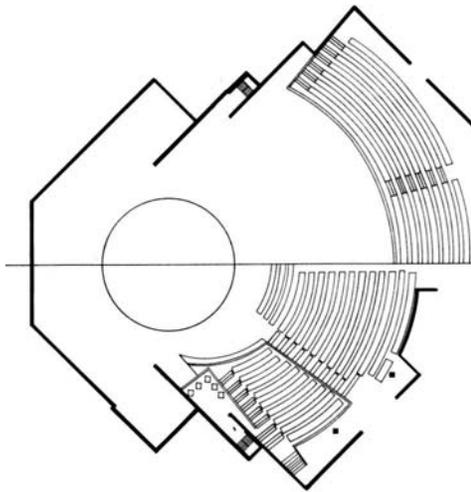


fig.155: Planta do Olivier Theatre - Denys Lasdun

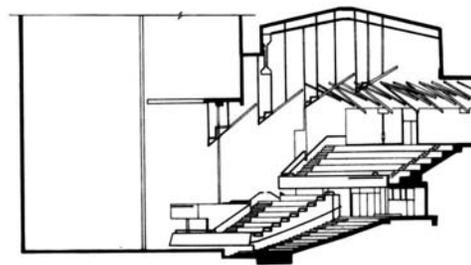


fig.156: Corte do Olivier Theatre



fig.157: Vista interna do Olivier Theatre

Afirma também, o autor, que para este teatro<sup>120</sup>, os diretores teatrais Peter Hall e John Bury desenvolveram o conceito de “ponto de comando”, um local situado 2,5 metros atrás da frente de palco, onde um ator poderia comandar a atenção de toda a audiência, dentro de um arco de 135 ° sem mover a cabeça.

Lasdun propôs um palco implantado no quadrante (provavelmente baseado na configuração do Teatro nº 6 de Norman Bell Geddes), aberto para uma audiência desenvolvida em um leque contido em um ângulo de 90° e tendo ao fundo um espaço equipado com todos os recursos de movimentação cenográfica.

Entretanto, a qualidade do relacionamento entre ator e público, no Olivier Theatre é contestada pelo ator Albert Finney:

“Se você está em pé, no palco de um teatro “apropriado”, ocorre um circuito de energia que flui para a audiência e volta de novo para o ator. Aqui o circuito não é completo. A energia sai de mim e não volta. Em lugar de ser recarregado, como um dínamo, eu me sinto como uma bateria descarregando.” (FINNEY apud MACKINTOSH, 1993, p.155)

Esta falta de “fluidez” é possivelmente uma decorrência da junção de palco

---

<sup>120</sup> O Royal National Theatre é um centro teatral londrino que conta com três salas: The Cottesloe, um pequeno teatro experimental, o Littelton Theatre, com palco de proscênio e o Olivier Theatre, assim chamado em virtude de que em 1963 a National Theatre Company, que administrava o teatro era dirigida por Sir Lawrence Olivier. A própria escolha de Denys Lasdun, como arquiteto do novo edifício, foi decidida por Olivier, que pretendia um teatro moderno, mas baseado em formas vernaculares. Para tal, defendia que o arquiteto não deveria estar “contaminado” por idéias vigentes: “*Nós não queremos ninguém que tenha desenhado teatros anteriormente, nós queremos encontrar um novo espírito*”. (OLIVIER apud BARRON, op.cit., p.281)

aberto, palco em quadrante e caixa cênica: “Talvez o conceito de Lasdun de “palco no canto da sala” pudesse funcionar se o canto não tivesse sido removido para criar oportunidades cenográficas infinitas.” (MACKINTOSH, op.cit., p.139).

As definições conceituais que antecederam ao projeto deste teatro parecem remeter à idéia de um palco avançado, e não à solução final de palco aberto, na medida em que neste, a presença de platéia praticamente frontalista limita as possibilidades de fruição tridimensional, um ônus proveniente da ampliação das potencialidades cênicas.

No projeto de Arata Isosaki, para o Art Tower, em Mito, as duas possibilidades tipológicas podem ser confrontadas: no complexo cultural foram construídos dois teatros, um palco avançado e um palco aberto.(figuras 158,159,160, 161 e 162).

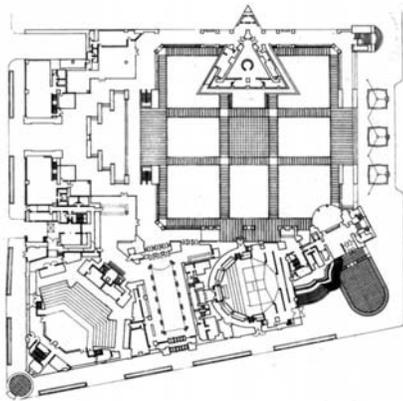


fig.158: Planta geral do complexo cultural Art Tower, projeto de Arata Isosaki

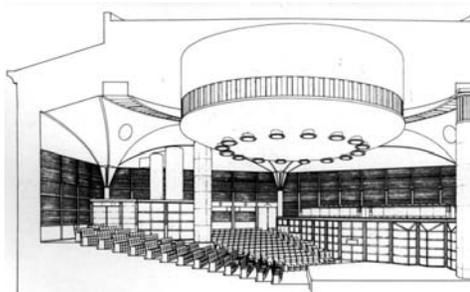


fig.159: Perspectiva interna do



fig.160: Vista interna do teatro

teatro de palco avançado do Art Tower.  
Tower.

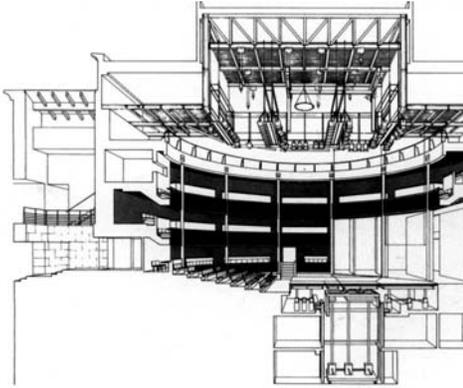


fig.161: Perspectiva interna do teatro de palco aberto do Art Tower.



fig.162: Vista interna do teatro de palco aberto do Art Tower.

No teatro de palco avançado, três linhas de painéis fixos formam o fundo de cena, na qual a arquitetura do espaço participa ativamente, “[...] conduzindo ao senso de unidade na sala e à uma equivalência entre atores e audiência.” (STEELE, op.cit., p.96). A área de atuação é um espaço vazio, de pequenas dimensões, próprio para encenações com poucos atores, despojadas de qualquer recurso cênico, ou para apresentações musicais, proporcionando, nestas condições, um elevado grau de intimidade entre a audiência e a performance.

Já no palco aberto, a posição frontal da platéia estabelece, embora com proximidade física, um distanciamento do palco, remetendo à idéia de emissor e receptor como entes separados, embora ligados pela convenção teatral.

Não pretende esta afirmação, entretanto, estabelecer critérios de qualidade destes espaços, mas salientar diferenças na forma de relacionamento ator-audiência, condicionadas, entre outros fatores de natureza dramática e teatral, pelo espaço arquitetônico.

“Atuar em um palco emoldurado ou em um círculo afeta toda a disciplina do ator e a escolha da peça que ele interpreta; a decisão determina também, radicalmente, o tipo de experiência que a audiência espera com sua ida ao teatro,[...]” (STYAN, op.cit, p.138)

Um tipo específico de palco aberto, é o denominado shoe box, no qual a sala está contida em um volume prismático regular, cujas qualidades acústicas

são decorrentes da facilidade controle de reflexões e conseqüentemente dos tempos de reverberação, necessários para uma audibilidade perfeita.

Esta forma vem ganhando espaço nos teatros contemporâneos, ao ponto de levar à afirmação de que o projeto de Eric Owen Moss, para o Warner Avenue Theatre representa uma espécie de resistência à esta idéia: “Os esforços de Moss, nesta arena podem perturbar os puristas, mas é um reanimador e saudável contraponto ao shoe box, visto em outros lugares.” (STEELE, 1996, p.127).

Muito embora esta conformação seja freqüentemente utilizada para apresentações musicais, alguns exemplos foram incluídos neste trabalho por apresentarem semelhanças tipológicas com o palco aberto, nos aspectos de inserção em espaço único de palco e auditório.

O projeto de 1989, de Ricardo Bofill para o Metz Music Centre, em Metz, na França, é um exemplo desta configuração (figuras 163 e 164).

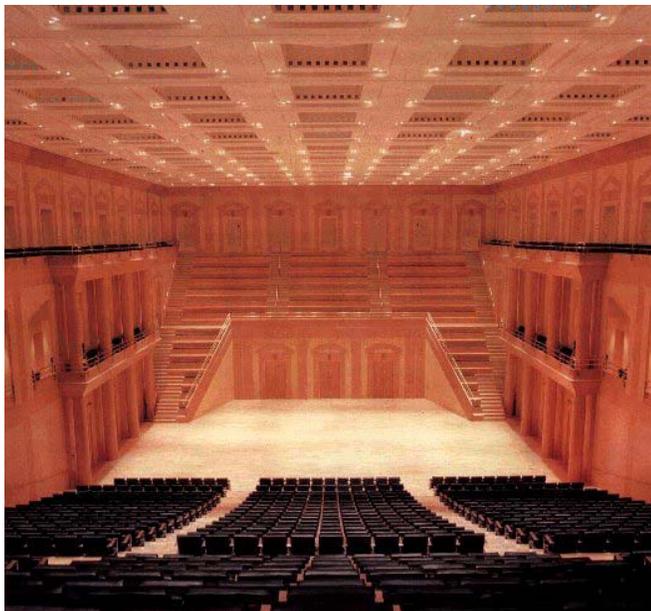


fig.163: Metz Music Centre

Resultado da reciclagem de um prédio histórico, um arsenal militar do século XVIII, o projeto de Bofill preserva as características do edifício, inserido num contexto urbano preservado: o mercado coberto de Metz, um projeto de Blondel. (CERVER, 1982, p.168)

A sala de concertos principal, em formato shoe box foi resultante não apenas da adoção de um tipo de relação palco-platéia, mas também pela

necessidade de preservação das características volumétricas do edifício, o que impossibilitou a elevação de uma caixa cênica. No sentido de proporcionar a qualidade acústica ideal para uma sala de concertos, o palco foi deslocado para uma posição mais centralizada, criando um espaço escalonado retrátil para a orquestra. Dois níveis de balcões laterais completam a audiência, dimensionada para 1500 pessoas.

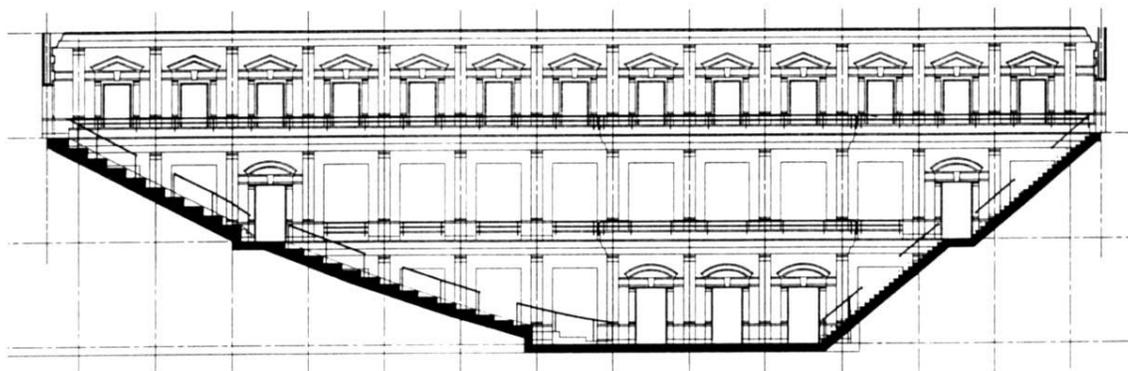


fig.164: Metz Music Centre, corte longitudinal

Outro exemplo deste tipo de sala é o Tsuda Hall, em Tóquio, projeto de Fumihiko Maki, de 1985. (figura 165, 166 e 167)

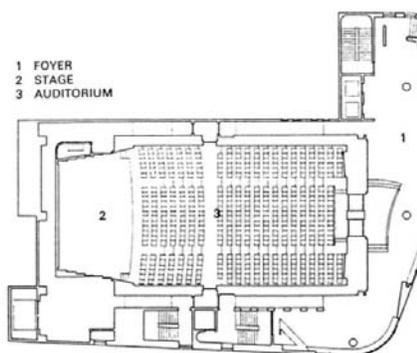


fig.165: Planta baixa do Tsuda

Hall

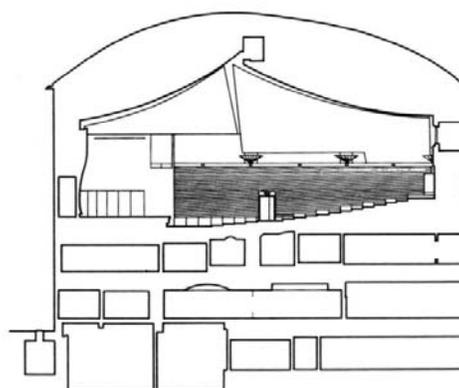


Fig.166: Corte do Tsuda Hall



fig.167: Vista interior do Tsuda Hall

A geometria regular, típica da conformação shoe box, presente no projeto de Bofill, neste exemplo é alterada pela adição de painéis rebatedores no forro e paredes laterais. Destinada à teatro, música e dança, o projeto desta sala manifesta uma arquitetura cenicamente presente: “O nível mais alto abriga o grande teatro onde o cenário e a sala, com um auditório para 490 pessoas, são os únicos protagonistas.” (CERVER, op.cit., p.116).

Nesta afirmação estão contidas as premissas conceituais do tipo palco aberto: palco e auditório compartilhando um espaço único, integrando ator e audiência e uma arquitetura desempenhando não só a função de suporte, mas presente na encenação, remetendo à participação consciente e racional do público, como defendido por Bertold Brecht, em sua teoria do Teatro Épico:

“Para Brecht um teatro necessário nem por um momento poderia desviar seus olhos da sociedade à qual estivesse servindo. Não havia uma quarta parede entre atores e público – o objetivo único do ator era criar uma reação precisa numa platéia pela qual nutria respeito integral. Foi por respeito à platéia que Brecht introduziu a idéia de distanciamento, pois distanciamento é um apelo à parada: distanciamento é cortar, interromper, mostrar alguma coisa exposta à luz, fazer-nos reexaminar.” (BROOK, 1970, p. 73)

O palco aberto, neste sentido, parece ser o suporte arquitetônico adequado para este distanciamento crítico, na medida em que a audiência está consciente

de que encontra-se em um teatro real e não ilusionista como espectadora e ao mesmo tempo participante da ação dramática. O distanciamento, nas palavras do dramaturgo, “[...]permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou naturais.” (BRECHT, 1967, p.148). Com esta técnica o dramaturgo defendia a idéia de uma solução para um problema: a quarta parede, presente nos teatros de prosccênio, é um dos fatores responsáveis pela ausência de envolvimento racional da audiência com a narrativa.

A presença constante do espaço arquitetônico intermediando a relação palco-platéia conduz, desta forma, à constituição de um senso de lugar no qual o espectador vê a narrativa e a si mesmo, como ente social e como protagonista.

O palco de prosccênio

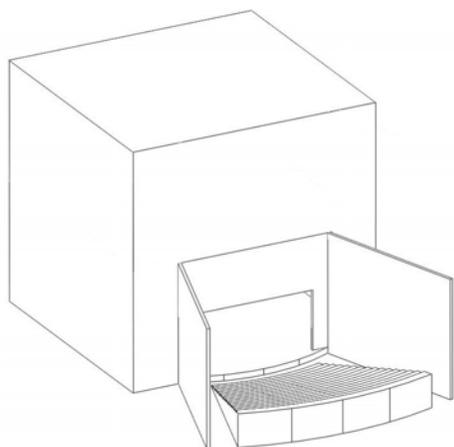


fig.168: Palco de prosccênio

“No verdadeiro teatro de prosccênio as atuais apresentações acontecem atrás da linha da cortina, ou imaginária quarta parede, formada pelo prosccênio. Desta forma a audiência olha através de uma moldura para ver a ação.” (LORD, 1988, p.12)

Quando o autor refere-se ao “verdadeiro teatro de prosccênio”, está implícita a idéia de um palco condicionando uma encenação que considera a existência de uma barreira que separa ator de público, a “quarta parede”, da qual Bertold Brecht defendia o necessário rompimento.

Da mesma forma “olha...para ver” remete à noção de público em uma posição predominantemente passiva, mais de espectador do que de partícipe do

espetáculo. Em outro trecho, afirma que, para diminuir este efeito: “[...] os atores atuam na frente do palco, permitindo com isto que cheguem o mais perto possível da audiência.” (ibid.). Entretanto, é exatamente neste ponto que residiriam as qualidades destes espaços: “é da opinião deste autor que a forma dos teatros de prosclênio oferece a maior oportunidade para o técnico, o ator e a audiência.” (ibid.)

A caixa cênica que envolve o palco, composta dos mecanismos de movimentação das “quarteladas”, as “coxias” laterais e de fundo e o “urdimento” superior, fornece condições técnicas para a produção de um sentido naturalista, imitando a realidade, criando uma ilusão de realidade, fornecendo dados objetivos para a constituição de um senso de lugar: tudo é dado, tudo é direcionado para a “objetividade do espectador”. (STYAN, 1975, p.75)

Outra corrente defende a negação desta imagem fácil, deste senso de lugar produzido tecnicamente, fora do imaginário do público:

“[...] como o teatro se torna grotesco, pesado, inadequado e lamentável, não somente quando um bando de homens e máquinas rangedoras são necessárias para nos deslocar de um lugar para outro, mas até quando a transição do mundo da ação para o mundo do pensamento tem que ser explicada através de qualquer artifício – pela música, pela mudança de luzes ou por mudanças de praticáveis.” (BROOK, 1970, p.83)

A construção subjetiva de um senso de lugar, no entanto, não depende só da forma da encenação, ou da configuração do espaço arquitetônico, mas também de aspectos sócio-culturais da audiência: “É claro que tal participação não é só um estado de espírito, mas também de cultura.” (GUINSBURG in NIETZSCHE, 1999, p.170)

A platéia contemporânea, acostumada com a posição passiva nos cinemas, e principalmente na televisão, busca imagens prontas e objetivas – e de certa forma seguras – o que encontra nas encenações frontalistas, amparadas por uma “caixa mágica, em outro mundo, dividida do espectador por uma cortina de escuridão.” (STYAN, op.cit. p. 75)

Esta caixa de mágicas, descrita pela primeira vez por Sebastiano Serlio,

que influenciou Palladio em seu Teatro Olímpico, e que por sua vez impregnou a Europa da idéia de um teatro no qual o palco era inserido em uma moldura, encontrou sua conformação tipológica, como conhecemos hoje, nas óperas de Paris de Garnier e Bayreuth de Wagner e Bruckwald.

Entre estas, como visto anteriormente, as variações do tipo se dão no formato da platéia: enquanto que em Paris a platéia é distribuída em ferradura, a exemplo das casas de ópera italianas, em Bayreuth a forma é de um leque com foco no centro do palco.

Muito embora seja comum a denominação genérica deste tipo de palco como “palco italiano” – ou “teatro italiano” - a literatura especializada prefere o termo “teatro de arco de proscênio”, “teatro de proscênio” ou ainda “palco de proscênio”, na medida em que “teatro italiano” pressupõe uma configuração de platéia em ferradura ou similar. Neste sentido, aparece em LORD (1988), LEACROFT (1984 e 1988), MACKINTOSH (1993), BARRON (1998), entre outros, o termo “palco wagneriano”, designando platéia em leque combinada com palco dotado de arco de proscênio.

A influência das casas de espetáculo do século XIX é notável até na denominação dos setores de palco, onde mesmo depois do abandono dos cenários em perspectiva, muitos teatros mantiveram a denominação tradicional das áreas de atuação.

A convenção adotada até hoje para denominar estas áreas (figura 169), considera a visão do ator voltado para o público, preservando a tradição renascentista dos palcos rampeados:

“Para identificar a parte central do palco, nós temos que completar o conjunto de palavras que identificam estas áreas. Começamos pela indicação de baixa ou alta, depois esquerda e direita, e finalmente centro, quando necessário. Desta forma identificamos as nove áreas de atuação.” (LORD, op.cit., 1988, p.9)

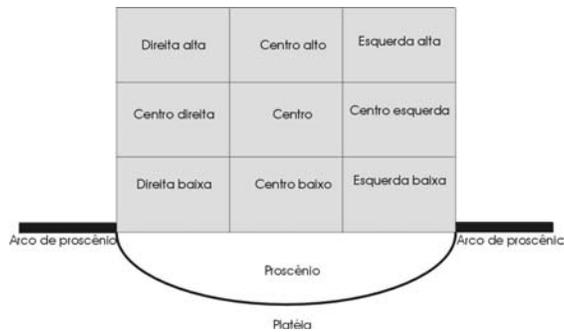


fig.169: Setorização das áreas do palco de proscênio

Um exemplo típico de teatro de proscênio é o Lyttelton Theatre, (figura 170), uma das três salas do Royal National Theatre de Londres. O decisão de implantação em um mesmo complexo teatral de três configurações diversas de relação palco-platéia parece sintomático e “[...] sugere que a escolha final ainda não foi feita”. (STYAN, op.cit., p.138). O autor sugere que isto ocorre não somente quanto à forma física do teatro, mas também quanto à encenação, ao referir-se ao Olivier Theatre, de palco aberto e ao Lyttelton, de proscênio.

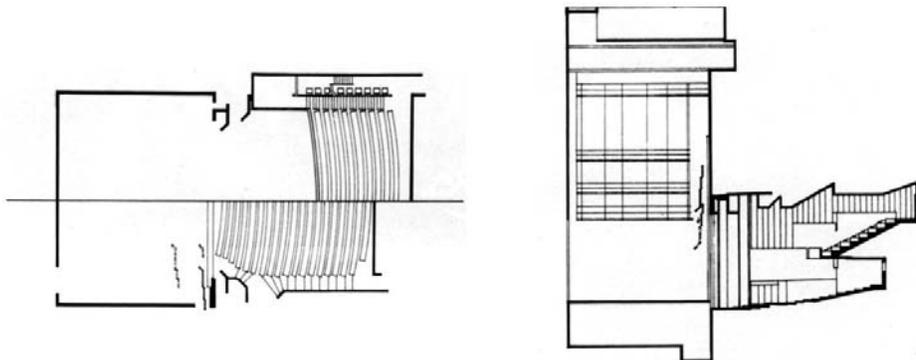


fig.170: Lyttelton Theatre – Royal National Theatre, Londres



fig.171: Vista interna do Lyttelton Theatre

Eminentemente frontalista, o auditório foi projetado para um palco em posição de emissor e uma platéia receptora. A vista interna (figura 171) apresenta o cenário de um espetáculo, no qual aparece um vagão de metrô, demonstrando o profundo distanciamento da constituição de senso lugar baseado em convenções, colocando em cena não uma sugestão mas o objeto mesmo.

Seguindo as idéias de Peter Hall e John Bury de “ponto de comando”, (local no palco onde o ator comanda a atenção de toda a audiência), neste teatro todos os rebatedores acústicos e linhas de visão da platéia foram implantados com foco neste local, definido como fonte de emissão. Assim como na geometria dos teatros renascentistas a platéia era desenvolvida a partir do “ponto de vista do príncipe”, estabelecendo a idéia de um local receptor privilegiado na platéia, para o qual todos os pontos no palco jogavam; aqui a audiência passa a ser entendida como um conjunto que deve receber igualmente tudo o que é emitido de um ponto único (figuras 172 e 173).

Pode ser traçado um paralelo com a noção de composição arquitetônica desenvolvida do todo para as partes:

“Em arquitetura, uma das idéias mais amplamente aceitas, e também uma das menos contestadas, é a de que o processo de composição evolui do todo para as partes. Essa idéia é parte importante da interpretação tradicional das teorias arquitetônicas do Renascimento, de acordo com as quais as partes de um edifício deveriam ser subordinadas a um aspecto principal, algumas vezes chamado de príncipe, devendo amoldar-se ou adaptar-se a ele.” (MAHFUZ, 1995, p.19)

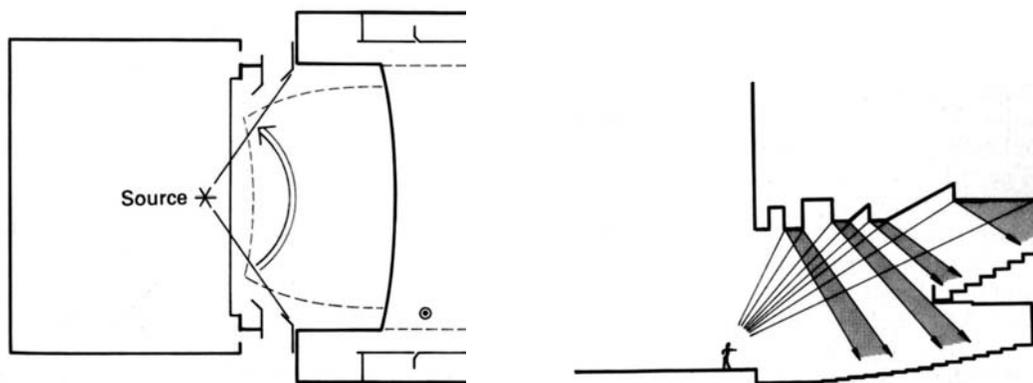


fig.172: Ponto de comando no  
Lyttelton Theatre

fig.: 173: Rebatimentos  
acústicos a partir do ponto de  
comando no Lyttelton Theatre

Esta transferência, da platéia para o palco, do elemento doutrinador da geometria do espaço arquitetônico encontra respaldo em uma idéia de sociedade que entende a “My Lord’s Room” como o conjunto da audiência, e não como um local privilegiado para poucos.

Por outro lado, o palco como emissor absoluto assume o controle total da ação dramática:

“[...] o novo público só tem vistas para uma representação feita de exteriorizações miméticas e empenhada em seduzi-lo com o jogo artístico da aparência como transparência e da ilusão como realidade.[...] A imagem dramática se lhe fecha no espaço do palco. O além que lhe caberia revelar como ponto de introvisão vela-se.” (GUINSBURG apud NIETZSCHE, op. cit., p. 166)

Como conseqüência, o autor coloca a frustração da audiência, quando compara a fruição de um espetáculo na comunal experiência “helenística-alexandrina”, com o teatro frontalista de proscênio:

“As relações seriam flagrantes, ao menos é o que se coloca ao nosso espectador que, ao trocar o seu lugar na arquibancada do anfiteatro pela poltrona no teatro à italiana, não sabe como esconder a decepção e se põe a querer entender, em função de seus paradigmas, o novo espetáculo a que assiste. (ibid, p.167)

Os motivos que levam à escolha deste tipo, em muitos dos teatros da atualidade, apesar das veementes discordâncias de diretores, atores e autores, são de diversas naturezas, na opinião de MACKINTOSH (op.cit., p.159-160):

Em primeiro lugar, a questão do tamanho, onde a conformação frontalista de platéia é capaz de acomodar um número maior de pessoas em um menor espaço, se comparado com os outros tipos.

Em segundo lugar está, segundo o entendimento particular do autor, a busca por “perfeitas linhas de visão”, na qual está a idéia de um público receptor

de uma imagem frontal, contendo aí um paradoxo:

“O paradoxo de que bons teatros tem uma porção de assentos com más linhas de visão, enquanto que teatros com uniformemente excelentes linhas de visão são invariavelmente maus teatros, rejeitados por atores e audiência, é uma desconfortável mas empiricamente demonstrável verdade”. (ibid.)

Esta idéia de “maus teatros”, embora bastante radical, é defendida pelo autor tomando como base o conceito de que um teatro onde a interação é baixa, ou inexistente, não oportuniza a experiência teatral, perdendo com isto sua razão de existência.

Em terceiro lugar está a adaptabilidade à espaços pré existentes e ao multipropósito, servindo tanto ao teatro como à musica, dança e outras performances.

Como quarto motivo, está a noção do espetáculo cenográfico, que a partir dos espetáculos religiosos, nas igrejas medievais, até os grandes espetáculos americanos do nosso tempo, demanda um palco onde tecnicamente “tudo é possível”, e para tal, a caixa de palco oculta atrás do arco de proscênio é o suporte ideal.

Em quinto e último lugar, como um dos motivos para a eleição desta tipologia, está o conceito de arquiteto generalista, cujas habilidades, embora sejam comprovadas em outros programas, falham ao apresentar projetos de “Edifícios onde a atividade central não é concernente com a mágica e ilusionista manipulação do espaço.” (ibid, p.160)

Tomando como exemplo a cidade de Porto Alegre, a predominância dos teatros de proscênio é evidente: Teatro São Pedro, um palco de proscênio frontal à uma platéia em ferradura, portanto tipicamente italiano, Teatro do Sesi, proscênio com platéia em leque, claramente wagneriano, Teatro da Ospa<sup>121</sup>, Teatro Renascença, Teatro de Câmara, Teatro do Ipê, Sala Carlos Carvalho, Companhia de Arte, Clube de Cultura, Teatro do Sesc, Bruno Kiefer, Museu do Trabalho, Sala Quorpo Santo, Teatro Alziro Azevedo, entre outros. Com palco em arena, o Teatro de Arena é o único exemplo, assim como a Sala Álvaro Moreira

---

<sup>121</sup> No recente concurso de projetos para um novo Teatro da Ospa, que seria situado dentro do projeto Cais do Porto, o

com sua conformação flexível.

Para o atendimento de um programa desta natureza, o projeto passa, conseqüentemente, pela busca de um espaço arquitetônico que seja capaz de possibilitar a implantação de mecanismos tecnológicos à serviço desta produção de sentido, baseado na imitação “natural” da realidade. Naturalismo este entendido como a forma que a realidade parece ser, ou como pretende o encenador que ela seja. Não pretende esta afirmação, entretanto, atribuir um único e determinado tipo de encenação possível a estes espaços, mas propor a questão de que com esforço dramático a interação com a platéia é possível, apesar desta configuração espacial.

A este respeito, Peter Brook relata uma apresentação no Lincoln Center, um suntuoso teatro de prosccênio, da peça Rei Lear, por ele dirigida:

“Afiml nosso empresário levou a peça para o Lincoln Center em Nova York [...] onde a platéia se ressentia do distante contato com o palco. [...] Novamente os atores respondiam instintivamente às condições presentes. Não tinham alternativa: encaravam a platéia de frente, falavam alto e, com toda a razão, jogavam fora tudo que se tornara valioso em seu trabalho.” (BROOK, op. cit., p.17)

Inegáveis são as qualidades dos espaços arquitetônicos de muitos teatros modernos de prosccênio, porém para o adequado resultado como suporte de um espetáculo teatral muitos falham na atenção ao programa, entendido como o conjunto de atributos da tríade vitruviana<sup>122</sup>: venustas, útilitas, e fírmitas, inerentes a natureza da arquitetura, considerando que entre os impositivos funcionais, num teatro, encontra-se imperativamente a relação ator-audiência, sem a qual, não acontece o rito teatral, sentido último do edifício.

Inúmeros são os exemplos de modernos teatros de prosccênio, merecedores de ilustração, porém raramente demonstram uma operação tipológica de transformação ou miscigenação do tipo básico aparente na Ópera de Garnier e na Ópera de Bayreuth.

Um exemplo de apropriação tipológica do palco italiano, é o Performing Arts

---

edital explicitava a tipologia Shoe Box.

<sup>122</sup> “E isto, portanto, deve assim ser realizado para que se constituam os atributos da solidez, da utilidade e da beleza.” (POLÃO, 1999, p.57)

Center, em Ithaca, Nova York, um projeto de James Stirling e Michael Wilford, de 1989. (figuras 174, 175,176 e 177)

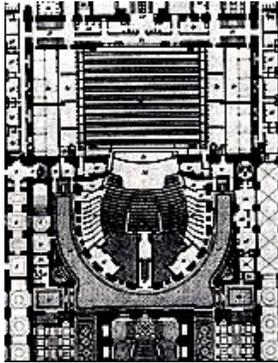


fig.174: Palco e platéia da Ópera de Garnier

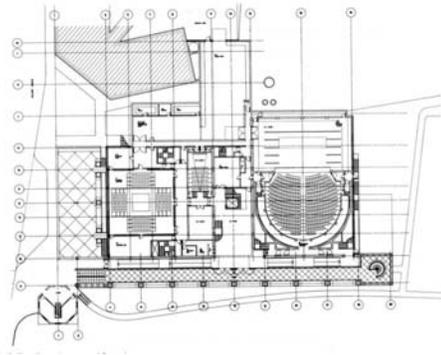


fig.175: Planta do Performing Arts Center



fig.176: Vista do palco do Performing Arts Center

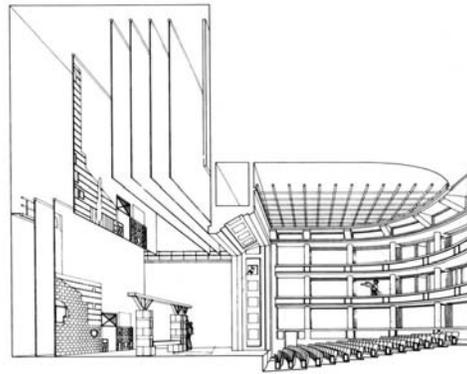


fig.177: Corte axonimétrico do Performing Art Center

Construído no campus da Cornell University, o projeto de Stirling e Wilford contempla dois teatros, um pequeno teatro flexível e um teatro de prosccênio. “O teatro de 456 assentos é uma forma clássica de ferradura, com duas entradas pelo foyer, assentos fixos em fileiras paralelas no piso principal e assentos não numerados em dois níveis de balcões/camarotes”. (STEELE, 1996, p.203).

Esta disposição de platéia paralela ao arco de prosccênio exigiu pouca profundidade da sala, sendo que “Os balcões estenderam-se totalmente ao redor da sala para aproximar a audiência dos atores e criar uma atmosfera mais informal.” (ibid.). A atmosfera referida pelo autor demonstra a preocupação com o afastamento físico do público, tentando evitar a formalidade produzida por uma

audiência que assiste ao espetáculo –confortavelmente - sentada no fundo ou nas laterais superiores do auditório. A própria imagem da vista da platéia, a partir do palco, demonstra o ponto de comando, ou ponto ideal de visibilidade, posicionado, como em tantos outros exemplos, ao modo de uma peça de museu, totalmente visível e ao mesmo tempo intocável, ou “[...]ainda mais, como em um cinema.” (MACKINTOSH, op.cit., p.44)

Desta forma, o acima exposto permite afirmar que o teatro de prosccênio, muito embora seja o tipo corrente e adequado para o teatro espetáculo, como visto em West End e na Broadway com seu exuberante aparato técnico, afasta-se da idéia de uma relação palco-plateia intimista e participativa, defendida pelas pessoas envolvidas com o teatro em sua forma secular.

Mais frágil ainda parece ser a conformação de teatros de prosccênio carentes de estrutura cenotécnica, nos quais, nem a constituição de um senso de lugar induzido pela objetividade, proposta pela encenação baseada em recursos cênicos, é possível.

O teatro como um evento tridimensional e tripartite, ao qual contribuem o ator, o público e a narrativa, portanto, não encontra na arquitetura dos espaços baseados no tipo de frontalista, separada do palco pela barreira proposta pelo arco de prosccênio, seu suporte mais adequado.

#### O palco flexível

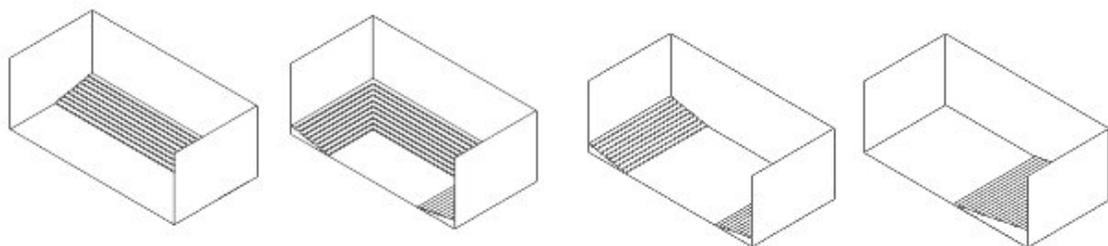


fig.178: Palco flexível

O espaço arquitetônico teatral adaptável a formatos conhecidos como arena, palco avançado, aberto ou prosccênio, não se constitui propriamente em um tipo, mas em uma possibilidade de transformar-se, temporariamente, em tal. Este trabalho entendeu como necessária a inclusão desta conformação no repertório contemporâneo disponível para o projeto arquitetônico, por sua freqüente citação

na bibliografia como uma das alternativas de configuração espacial.

A possibilidade de alteração das formas físicas de relacionamento entre o espaço do palco e da platéia, foi resultado do desenvolvimento, na segunda metade do século XX<sup>123</sup>, de aparatos e técnicas mecânicas:

“Durante os anos 60, firmas de engenharia desenvolveram impressionantes sistemas mecânicos que mudavam completamente a forma de um auditório, levantando o piso, inclinando o forro e eliminando balcões, girando os halls e movendo fileiras de cadeiras através do piso e do palco.” (MIELZINER apud MACKINTOSH, 1993, p.111)

Desenvolveu-se, a partir disto a idéia de um espaço teatral capaz de assumir qualquer configuração, o que freqüentemente é confundido com a possibilidade de utilização do espaço de diferentes formas.

Sobre isto, disse ainda Jo Mielziner:

“ O auditório multiuso é um dos mais sérios enganos na história do projeto de teatros. A noção de que um único e simples desenho pode ser usado para qualquer propósito é um nonsense.” (ibid.)

Neste ponto impõe-se uma definição dos termos utilizados para designar estes espaços, motivo de freqüentes “[...] confusões semânticas com palavras e frases como ‘flexível’, ‘adaptável’, ‘multiuso’, ‘multi-propósito’, ‘todos os propósitos’, ‘multiforma’, ‘não comprometido’, ‘caixa preta’, e ‘pátio’.

(MACKINTOSH, op.cit., p.112).

Afirma o autor que “multiuso” foi definido por Mielziner com o mesmo sentido dos termos britânicos multi-propósito e todos os propósitos, designando não diferentes forma físicas, mas diferentes usos, citando o exemplo de auditórios de universidades que são utilizados como espaços teatrais, salas de concerto e mesmo para solenidades de formatura, nos quais “É possível um auditório estar conformado para combinar uma sociedade coral e uma ópera da escola de música, mas não é possível ser usado da mesma forma para um drama intimista.” (ibid.)

Diz ainda, que multi-forma, por outro lado, aproxima-se de termos como

---

<sup>123</sup> O Teatro Total de Walter Gropius, um projeto de 1927, embora não tenha sido construído é, na verdade, o precursor

adaptável e transformável, cuja origem poderia ser apontada nas idéias de Walter Gropius em seu projeto para o Teatro Total, o que teria, nos anos 60 levado a Association of British Theatre Technicians a declarar que propósitos múltiplos significam nenhum propósito e que teatros adaptáveis ou transformáveis são conceitos inaceitáveis. Ao mesmo tempo a associação defendeu que flexibilidade e adaptabilidade são conceitos apropriados para um teatro que pretende ser um suporte para diferentes formas de encenação, mas sempre destinado à atividade dramática.

Esta idéia de que um espaço indefinido, capaz de transformar-se em qualquer das figuras reconhecíveis é um não teatro, encontra respaldo na separação conceitual entre ação cênica desenvolvida em qualquer espaço e edifício teatral:

“Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro o observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica. Mas quando falamos de teatro não é bem isto que queremos dizer. Em uma imagem caótica contida numa só palavra, comodamente se sobrepõe, na confusão, cortinas vermelhas, luzes, versos brancos, risadas, obscuridade.” (BROOK, 1970, p. 1)

Assim, a flexibilidade de uma sala de espetáculos, refere-se a um grau de adaptação capaz de não destituir de caráter genérico o espaço teatral, ou em outras palavras, capaz de manter um teatro que pareça teatro.

Este sentido parece estar na natureza do rito teatral, no qual os papéis são definidos: o ator representa um personagem para um público que por catarse vê sua história ser contada em um espaço arquitetônico que simula um ambiente temporal e geograficamente.

No entanto, o ator não deixa de ser ator, nem o público perde a noção de sua verdadeira identidade, assim como o espaço arquitetônico que pode, temporariamente transformar-se em “The vasty fields of France”, nas palavras de Shakespeare, mantém simultaneamente sua própria natureza espacial, composta de poltronas, luzes e palco. Assim, o público quando entra no teatro, sabe o que

---

da idéia de um teatro flexível.

vai encontrar e para tal prepara seu espírito para uma experiência comunal. (STYAN, 1975, p.111)

Uma ação cênica, portanto pode desenvolver-se em qualquer espaço, mas um edifício teatral, mesmo vazio, completamente escuro, é reconhecido como ambiente capaz de transformar-se nisto ou naquilo, bastando para tal apenas um ator e um espectador. Esta é o verdadeiro edifício flexível, centrado na idéia de suporte incondicional à ação cênica, a denominada “caixa preta”<sup>124</sup>, um espaço dotado de recursos técnicos a partir dos quais qualquer forma de relação palco-platêia é viável. (MACKINTOSH, op.cit., p. 120.)

O projeto de Eric Owen Moss para um teatro flexível, denominado The Green Umbrella, em Culver City, na Califórnia, exemplifica o conceito de “caixa preta”. (figuras 179 e 180)

Para este projeto Moss optou por um volume platônico, baseado na arquitetura industrial de Culver City, ao qual anexou uma estrutura proeminente: “[...]como uma forma simbólica, usada como dispositivo escultórico para marcar a entrada.” (STEELE, 1996, p.135).

Desta forma, o arquiteto buscou o caráter adequado ao edifício teatral, usando a estrutura em guarda-chuva como uma referência a um espaço que abriga diversas formas de encenação.

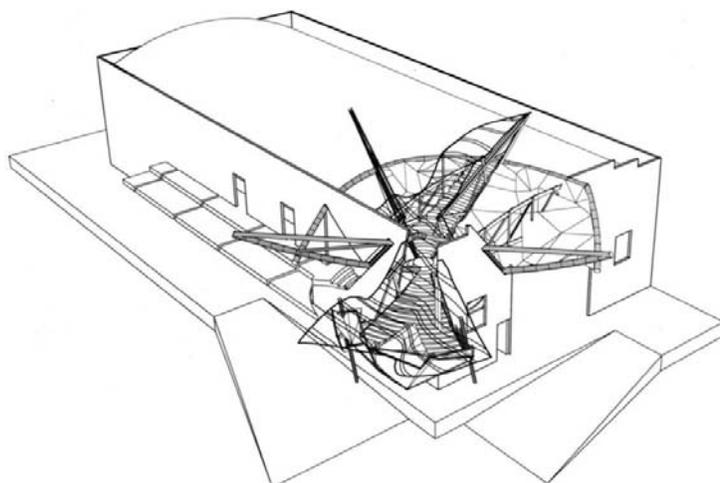


fig.179: The Green Umbrella – Eric Owen Moss

<sup>124</sup> Na Inglaterra, estas “caixas pretas” recebem a denominação genérica de “*studio theatres*” numa referência ao experimentalismo que elas proporcionam. (MACKINTOSH, op.cit., p.120)

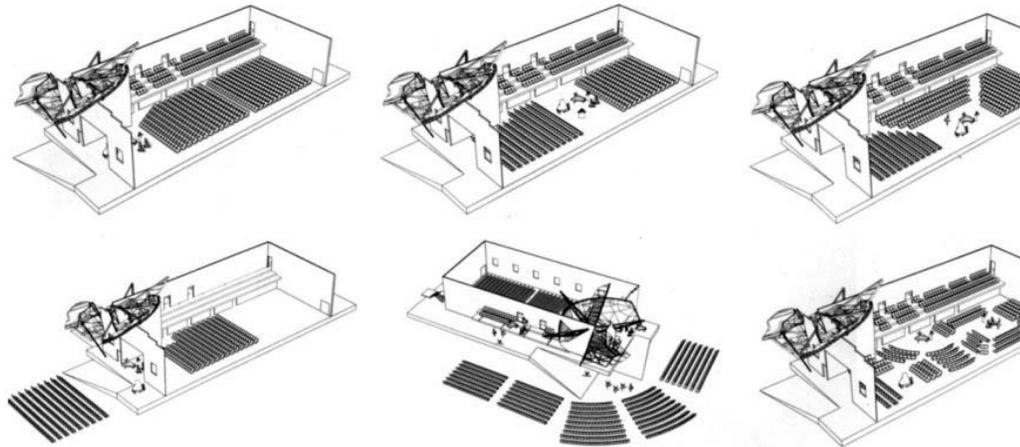


fig.180: The Green Umbrella – Alternativas de configuração de palco.

É interessante notar que das possíveis configurações, demonstradas nas imagens, nenhuma contempla o arco de prosclênio, variando estas entre a arena, o palco avançado e o palco aberto, todas promotoras de relações intimistas entre público e encenação.

Outro exemplo de flexibilidade é o Cottesloe Theatre (figura 181), um projeto de Iain Mackintosh, de 1977, para o terceiro auditório do Britain's Royal National Theatre, de Denys Lasdun.

Para a definição deste espaço, o arquiteto escolheu o termo “teatro pátio”:

“Para alguns é o resumo da simplicidade, para outros uma grande sofisticação que permite a experimentação da verdadeira natureza do teatro, para alguns um teatro onde os cenários são desnecessários, para outros um lugar onde a cenografia pode ser colocada em qualquer lugar...” (MACKINTOSH, op. cit., p.121)

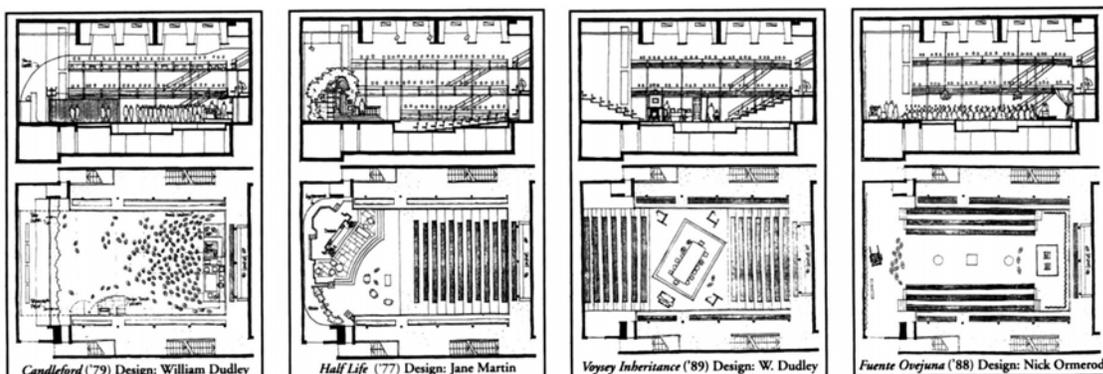


fig.181: Cottesloe Theatre – Iain Mackintosh

O projeto insere-se em um volume prismático regular, composto de três níveis de balcões que envolvem, em três lados, um espaço central flexível, no qual qualquer configuração de palco é possível, incluindo aí, um palco de proscênio, em virtude dos balcões não atingirem uma das extremidades da sala, gerando espaço para implantação de uma pequena caixa cênica.

A referência tipológica aos corrales espanhóis é clara na configuração geométrica e explicitada pelo autor na sua definição de teatro pátio. Desta forma, o arquiteto buscou na história teatral um tipo que propunha uma relação viva entre auditório e palco, agregando a este um conceito de flexibilidade e transformação, compatível com as demandas cênicas de um tempo que segundo STYAN (op.cit., p.110) busca o resgate de um ator “em contato direto e pessoal com sua audiência.”

O teatro flexível, portanto, demonstra a busca por um espaço cênico que possa abrigar diferentes formas de relação palco-plateia, colocando a arquitetura como subjacente a este conceito. No entanto, sua capacidade de transformação não é infinita e sem um consistente aparato tecnológico, tende a transformar-se “[...] em um hangar ou estúdio cinematográfico aguardando a construção em seu interior de um ambiente teatral, o que quer dizer um teatro” (MACKINTOSH, op. cit., p.171).

Para o público, interessado que está na experiência teatral, a transformabilidade do espaço pouco agrega à percepção e interação promovida por todos os fatores envolvidos no espetáculo, incluído aí o caráter do edifício. O que ele vê é o que está sendo encenado, da forma como é mostrado. Já para atores, encenadores, diretores e cenógrafos, o potencial de experimentação, promovido por estes espaços, parece caminhar na mesma direção da complexidade do drama contemporâneo, plural em todos os sentidos:

“O teatro contemporâneo evolui de modo realmente caótico, cheio de contradições de toda a ordem, aberto a todos os caminhos possíveis e mesmo impossíveis. Jamais houve na história do teatro um período tão acentuadamente permissivo em todos os sentidos imagináveis: parece que estamos instalados em um imenso laboratório experimental.” (BORNHEIM, 1983, p. 97)

Esta pluralidade do teatro - e da sociedade contemporânea - parece encontrar na flexibilidade de palco sua melhor forma de expressão.

Visto desta forma, como espaço de invenção e experimento, o teatro flexível transformando o palco em arena, avançado, aberto ou proscênio, busca em um espaço único, resgatar relações entre o ator e audiência como aconteciam na Grécia antiga de Aristófanes, no tablado elisabetano de Shakespeare, nos corrales espanhóis de Calderón e nos dramas renascentistas, encenados do Teatro Olímpico de Vicenza.

## 20 Considerações finais

A abordagem do teatro sob o ponto de vista da relação entre o palco e a platéia, estabelecida pela configuração do espaço arquitetônico, levou este trabalho à pesquisa do encadeamento tipológico da arquitetura teatral ocidental e à origem do próprio rito, ao surgimento de uma linguagem de comunicação baseada em uma convenção de signos que representassem dramaticamente ambientes e ação. Para tal, três elementos deveriam ser considerados: o ator, o personagem e o público. No entanto, esta tríade compõe uma ação cênica, e não um evento teatral. Esta ação cênica pode acontecer em qualquer lugar, mas não transforma este lugar em um teatro.

Desta forma, performances de rua, em fábricas, em trens e em tantos outros espaços entendidos como palco, são apenas ações cênicas, embora capazes de produzir tanto ou mais sentido do que uma apresentação em um edifício teatral.

Na gênese da atividade – e da arquitetura - teatral ocidental, foi encontrado inequivocamente, o ritualista teatro grego. Como procurou-se demonstrar, o edifício para os gregos expressava um caráter de templo, no qual o sagrado representado na skéné e intermediado pelo coro na orkhestra, era recebido pelo profano no theatron. Esta relação entre o palco e a platéia, mediada pela orkhestra determinou a geometria do espaço, que contava com um foco visual da audiência no círculo central, onde posicionava-se o coro. Para tal, o theatron desenvolvido em volta deste centro, pragmaticamente ultrapassava o limite do semicírculo e no palco a skéné representava a passagem para o mundo mágico e mitológico.

O teatro para os gregos era o próprio rito religioso e o edifício transcendia a idéia de suporte, para alcançar uma espécie de materialização deste rito: não buscava parecer um templo, era um templo.

As diversas tentativas de recompor o teatro grego, em tempos posteriores, falharam exatamente neste ponto, não eram tidos pela audiência como local sagrado, tentavam se fazer passar por tal. Aparece aqui a audiência como um dos

fatores determinantes do processo: a audiência, o drama, o ator e o edifício gregos, juntos como em uma orquestra, executando uma só música.

Utilizando as pendentes de encostas, buscando proximidade com templos preexistentes e considerados como templos, ou em outras palavras, uma implantação que considerava topografia, conveniência e tradição religiosa, o sítio do teatro grego demonstrava sua ligação com o ambiente, com a racionalidade e com a religiosidade.

O caráter e a geometria do teatro helênico, por sua perfeita adequação aos princípios do rito dramático, portanto, serviu de inspiração à toda a história da arquitetura teatral ocidental.

Com a invasão romana, o teatro grego, adaptado em seus aspectos físicos à arquitetura do império, perdeu totalmente o caráter religioso, colocando-se a serviço da objetividade e do lúdico. Para os romanos o teatro sem a vinculação com a atividade religiosa e liberto das condições topográficas pelas técnicas construtivas, podia ser construído em qualquer lugar, adotando desta forma uma configuração de edifício independente. A relação entre o palco e a platéia, que para os gregos era intermediada pelo coro na orquestra, em Roma acontecia diretamente, mudando com isto o foco de atenção da audiência, que deslocou-se para o palco. Respondendo a isto, o auditório muda sua geometria, e conseqüentemente todo o edifício. Não ultrapassar um ângulo de 180 graus, passa a ser imperativo para garantir visibilidade. Esta configuração de semicírculo acabaria por produzir uma geometria própria, quando resgatada no teatro do Renascimento.

Neste sentido, este trabalho defende a visão de que o teatro romano representou não mais do que uma ponte tipológica entre o teatro grego e a Renascença, como contraponto ao entendimento do exemplo romano como tipo.

Com a ruptura do império romano e ascensão do cristianismo, o teatro como atividade formal praticamente desaparece, sendo sustentado pelas vernaculares representações populares em palcos improvisados, nas ruas e tabernas, a exemplo dos antigos *phylakes* gregos e *mimi* romanos.

A Igreja, com o intuito de divulgar os ensinamentos religiosos, vai buscar no

teatro uma forma de representação dos episódios bíblicos. Como a missa era rezada em latim, sua compreensão, por grande parte da população era limitada. No interior das igrejas passam a ser encenados, logo após o sermão e antes da comunhão final, dentro da liturgia da missa portanto, formas de dramatização cujo argumento era retirado das escrituras sagradas. Tratava-se, desta forma, de religiosidade teatralizada e não de teatro religioso, como encenado pelos gregos. Na Grécia o teatro era o próprio rito, no drama medieval fazia parte da liturgia sem, entretanto, constituir-se num ritual religioso. Aparecem aqui as noções conotativas e denotativas de um espaço teatral. Assim como um trono é uma cadeira e o assento do rei, na Grécia o teatro era denotativamente um teatro e conotativamente um templo, de maneira inversa das igrejas medievais, que ao encenar dramas litúrgicos recebia a conotação de teatro. Neste sentido, a participação da arquitetura das igrejas, com seus vitrais, altares e fundamentalmente caráter religioso, contribuía decisivamente na constituição de um senso de lugar para a narrativa: episódios sacramentais eram encenados em um ambiente sagrado.

Com o aumento da complexidade cênica das apresentações, o drama litúrgico saindo do interior das igrejas e incorporando o vernáculo como linguagem, aproximou-se das formas populares de representação, abordando motivos alegóricos e abstratos, como Caridade, Morte e Juventude.

Nas ruas estas apresentações montadas em carroções que deslocando-se pela cidade, cada qual com uma cena que no conjunto compunham uma história linear ou não, dependendo da ordem que o público escolhia para assistir, convocavam o espectador à uma participação onde o subjetivo sobrepunha-se ao racional.

Estas formas de representação, embora não tenham acontecido em edifícios teatrais dedicados, foram incluídas neste trabalho pela forte influência que exerceram sobre um pequeno período da história inglesa – compreendido entre 1576 e 1642 - época do teatro elisabetano.

O público elisabetano em pé no centro dos circulares teatros de madeira e ao mesmo tempo em balcões em volta deste, representava a um só tempo coro e

audiência. O tablado avançando sobre esta forma de orquestra permitia assim a fusão do mundo mágico com o racional, conseguindo com isto que o espaço do teatro, como um todo, se transformasse, como propôs Shakespeare, nos “vastos campos da França” e pudessem “abrigar os muitos elmos que amedrontam o ar em Agincourt”.

Desta forma, o teatro elisabetano absorvendo o ritualista drama helênico, em um romanamente independente edifício, sob uma roupagem medieval, representa uma espécie de síntese das experiências anteriores de dois mil anos de história teatral.

Mesmo com o renascentista resgate dos dramas clássicos, encenados em teatros baseados nas descrições de Vitruvius e nas idéias de Serlio, o drama inglês impregnou toda a história com seu conceito de senso de lugar constituído por uma relação palco-plateia, na qual a imaginação substituía o objeto real e tangível.

Os teatros elisabetanos, desta forma, não eram templos, não eram ruas nem campos, mas um espaço arquitetônico conotativa e denotativamente ambientes de magia e invenção. A geometria, o caráter e os aspectos fisionômicos e funcionais desta arquitetura colocavam-na como mediadora de uma relação estabelecida entre o ator e a audiência.

Neste sentido, as grandes produções cenográficas renascentistas tentavam alcançar aquilo que um só ator no tablado elisabetano atingia: a comunhão de ator e audiência. Com sua arquitetura vinculada ao repertório formal clássico, os teatros da Renascença, a exemplo do Teatro Olímpico de Palladio, de certa forma emolduravam e afastavam a ação cênica.

Este palco, portanto, se por um lado estava afastado da participação da audiência, por outro, buscava meios de aproximação, através de mecanismos cênicos exuberantes, que iriam desencadear o grande movimento operístico do século XIX. A arquitetura da Ópera de Paris e da Ópera de Bayreuth são exemplares desta idéia. Enquanto a primeira buscava com uma caixa de palco tecnicamente complexa o envolvimento da plateia, a segunda centrava suas atenções no auditório. A questão entretanto não se situava na capacidade de emissão do palco ou de recepção da plateia, mas na forma como estas se

relacionavam.

Foi o século XX que abriu as portas para o resgate da experiência elisabetana, a partir nomes como Appia, Craig, Geddes e Gropius, cada qual, à sua maneira, propondo uma arquitetura centrada na interação do ator com a audiência. A pluralidade cultural da sociedade moderna e sua reflexividade e ecletismo compuseram o ambiente ideal para estes experimentalismos. A imagem cultural de um padrão na estrutura do espaço teatral ainda existe, demonstrada nos inúmeros teatros de proscênio, configurados a maneira do século XIX, mas vem perdendo terreno para visões arquitetônicas mais comprometidas com a interação e participação, a exemplo dos teatros de Eric Owen Moss, The Green Umbrella, do Crucible Theatre de Renton Howard Wood e Tanya Moiseiwitsch, e do Cottesloe Theatre, um projeto de Iain Mackintosh,

Neste sentido, é possível concluir pela grande parcela de responsabilidade da arquitetura teatral no estabelecimento de uma relação palco-platéia que possibilite a construção tripartite de um senso de lugar para a narrativa à qual concorram o ator, o público e o espaço arquitetônico.

Desta maneira o espaço arquitetônico somente contribui na construção deste senso de lugar, quando busca, através de uma configuração que permita uma ação cênica diversificada, romper com a idéia de uma matriz geradora de restrições e impeditivos, abrindo espaço, isso sim, para um amplo espectro de possibilidades de encenação.

## 21 BIBLIOGRAFIA

1. ALEXANDER, Cristopher. **Notes on the Syntesis of Form**. Cambridge: Harvard University, 1964.
2. ALGAROTTI, F. **Essays on the Ópera**, in **Theatre Notebook** n. 34. London: 1983.
3. ALLEN, John J. **The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse, El Corral del Príncipe 1583-1744**. Gainesville,: University Presses of Florida, 1983.
4. ARGAN, Giulio Carlo. **Tipologia**. In **Summarios** n. 71. Buenos Aires : Summa, 1983.
5. ARÍS, Carlos Martí. **Las Variaciones de la Identidad. Ensaio sobre el Tipo en Arquitectura**. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colégio de Arquitectos de Cataluña e Ed. del Serbal, 1993.
6. AZEVEDO, Alberto Vieira de. **Teatros e Auditórios, Acústica e Arqitetura**. Rio de Janeiro: Nova Letra, 1994.
7. BABLET, Denis. **La Lumière au Théâtre**. Paris: Théâtre Populaire, vol.9, n. 2, 1960.
8. BARRON, Michael. **Auditorium Acoustics and Architectual Design**. New York: Routledge, 1998.
9. BENEVOLO, Leonardo. **Introdução à Arqitetura**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
10. BENTHAN, Frederick. **The Art of Stage Lighting**. London: Pitman, 1976.
11. BEACHAM, Richard C. **Adolphe Appia, Theatre Artist**. New York: Cambridge University Press, 1987.
12. BERGAMINI, W. **Antonio Galli Bibiena e la costruzione del teatro comunale di Bologna** in **Due secoli di vita musicale**. Bologna: Nuova Alfa, 1966
13. BISPHAM, Michael. **Platonic Geometric Atomism In Medieval Design** in <http://fupro.com/plat/index.htm>, em 03/03/2001.
14. BORNHEIM, Gerd. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

15. \_\_\_\_\_. **Teatro: A Cena Dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
16. BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 1984.
17. BRANDÃO, Roberto Oliveira.; BRUNA, Jaime. **Aristóteles, Horácio, Longino – A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1988.
18. BRECHT, Bertold. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
19. BRETON, Gaele. **Theatres**. Paris: Moniteur, 1989.
20. BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.
21. BURTON, E.J. **The Student's Guide to World Theatre**. London: Jenkis, 1963.
22. CARLSON, Marvin A. **Places of Performance : The Semiotics of Theatre Architecture**. New York: Cornell University, 1993.
23. CERVER, Francisco Asensio. **Places of Entertainment**. Barcelona: Atrium, 1992.
24. COLQUHOUN, Alan. **Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change**. Cambridge: MIT Press, 1995.
25. \_\_\_\_\_. **Modernity and The Classical Tradition**. Cambridge: MIT Press, 1989
26. COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro** in *Arquitetura e Urbanismo* nº 26. São Paulo: Pini, 1989
27. CONTANT, C. e FILIPPI, J. **Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales francaises, allemandes et anglaises**. Original de Paris, 1860. New York: Benjamim Blom, 1968
28. COURTNEY, Richard. **Jogo, Teatro & Pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
29. D'AMICO, Silvio. **Epoche del Teatro Italiano**. Firenze: G.C. Sansoni, 1954
30. \_\_\_\_\_. **Storia del Teatro Drammatico**. Milano: Aldo Garzante, 1970
31. DARST, David H. **Study Site For Spanish Golden Age Theatre**, in

<http://www.modlang.fsu.edu/darst/comedia.htm>, em 25/12/2000

32. DIETRICH, Genoveva. **Pequeño Diccionario del Teatro Mundial**. Madrid: 1974.
33. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
34. DUMONT, G.P.M. **Parallèle des plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, avec des détails de machines théâtrales**. Original de Paris, 1774. New York: Benjamim Blom, 1968
35. ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1963.
36. FAGIOLO, Maurizio. **La scenografia dalle sacre rappresentazioni al futurismo**. Firenze: G.C. Sansoni, 1973.
37. FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997
38. GERVAIS, A. C. **Propos sur la mise en scène**. Paris: Les Éditions Françaises Nouvelles, 1943.
39. GLERUN, Jay O. **Stage Rigging Handbook**. Carbondale: Southern Illinois University, 1987.
40. GROPIUS, Walter, WENSINGER, Artur S. **The Theater of the Bauhaus – Oskar Schlemmer, Laslo Moholy-Nagy, Farkas Molnar**. London: The Johns Hopkins University, 1996.
41. GURR, Andrew. **The Shakespearean Stage 1574-1642**. London: Cambridge Press, 1992.
42. GUTHRIE, Tyrone. **A Life in the Theatre**. London: Hamish Hamilton, 1960.
43. HOLMAN, Lyn. **Shakespeare Globe Research Database**, The University of Reading in <http://www.reading.ac.uk/globe/home.htm>, em 20/12/2000.
44. HULSE, Erroll. **The Example of the English Puritans**. In *Reformation Today* n. 153. London: 1996.
45. IGNATOV, S. **El Teatro Europeo en los Tiempos Modernos**. Buenos Aires: Futuro, 1947.
46. IZENOUR, George. **Theatre Design**. New York: McGraw-Hill, 1977.
47. IZENOUR, George. **Theatre Technology**. New York: McGraw-Hill, 1988.

48. KELLER, Max. **Bühnenbeleuchtung**. Bonn: DuMont, 1985.
49. LANGLEY, June. **Shakespeare's Theatre**. Oxford: Oxford University, 1999.
50. LE GOFF, Jacques. **Por Amor às Cidades: Conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: UNESP, 1988.
51. LEACROFT, Richard. **The Development of English Playhouse**. New York: Methuen, 1988.
52. \_\_\_\_\_ LEACROFT, Helen. **The buildings of Ancient Rome**. Leicester: Methuen, 1989.
53. \_\_\_\_\_ LEACROFT, Helen. **Theatre and playhouse**. London: Methuen, 1984.
54. LECLERC, H. **Les Origines Italiennes de l'Architecture Théâtrale Moderne**. Paris: 1946.
55. LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
56. LORD, Willian H. **Stagecraft 1: Your introduction to backstage work**. Indianapolis: Butler University, 1988.
57. MACKINTOSH, Iain. **Architecture, actor & audience**. New York: Routledge, 1993
58. MAGAGNATO, Licisco. **Teatri Italiani del Cinquecento**. Veneza: Neri Pozza, 1954
59. MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a razão compositiva; uma investigação sobre a natureza das relações entre a partes e o todo na composição arquitetônica**. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.
60. MARCHAND, Pierre. **Les Théâtres du Monde**. Paris: Gallimard Jeunesse, 1993.
61. MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **Ensaio Sobre el Proyecto**. Buenos Aires: CP67, 1998.
62. MORLEY, Jacqueline, JAMES, John. **Shakespeare's Theatre**. New York: Peter Bedrick, 1999.
63. MUSSINO, Maria Teresa. **Geometrie "AD QUADRATUM". Ricerche**

- compositive nell'urbanistica medioevale in Piemonte**, Facolta' Di Architettura, Politecnico Di Torino, in <http://obelix.polito.it/Tesi/Dic97/Mussino/default.htm>, em 12/11/2000.
64. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Schwarcz, 1999
  65. PAVIS, Patrice. **Diccionario del Teatro**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1980.
  66. PIGNATARI, Decio. **Informação, Linguagem e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
  67. PIJOAN, José. **História del Arte**. Barcelona: Salvat, 1955.
  68. RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Senac, 1999.
  69. ROCHA, Isabel A. Medero. **Os programas de computador e o processo de projeto na construção do conhecimento arquitetônico. Analogia entre operadores computacionais e projetuais**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.
  70. SARAIVA, Hamilton F. **Iluminação Teatral: Historia, Estética e Técnica**. Dissertação de mestrado. Departamento de Artes Cênicas / CAC - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
  71. SELLMAN, Hunton D.; LESSLEY, Merril. **Essentials of Stage Lighting**. New Jersey: Prentice Hall, 1982.
  72. SENNET, Richard. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
  73. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. **De la Memória a la Abstracción: La imitacion arquitectónica en la tradicion Beaux Arts**, in *Arquitectura*, Madrid: 1984.
  74. SONREL, Pierre. **Traité de Scenographie**. Paris: Odette Leutier, 1943.
  75. SPEAR, Hilda D. **The Elizabethan Theatre**. In <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/english/shakespeare/index.html>, em 11/12/2000.
  76. STEELE, James. **Theatre Builders**. London: Academy Group, 1996.
  77. STREADER, Tim; WILLIAMS, John A. **Create your own Stage Lighting**. New Jersey: Prentice Hall, 1985.
  78. STYAN, J.L. **Drama, Stage and Audience**. London: Cambridge University,

- 1975.
79. TUSHINGHAM, David. **Live 5 – My Perfect Theatre**. London: Nick Hern, 1997.
  80. VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
  81. VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
  82. VIDLER, Anthony. **The Architectural Uncanny : essays in the modern unhomely**. Cambridge: MIT Press, 1999.
  83. POLIÃO, Marco Vitrúvio. **Da Arquitetura**. São Paulo, Hucitec, 1999.
  84. WEBB, Michael. **New Stage for a City. Designing the New Jersey Performing Arts Center**. Victoria: Images Publishing, 1998.
  85. WILLIAMSEN, Vern G. e ABRAHAM J. T. **The Príncipe Theater in the Madrid in the Seventeenth Century**, in <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/graphics/thtrvu.html>, em 17/11/2000.
  86. WUNDRAN, Manfred; PAPE, Thomas. **Andrea Palladio**. Berlim: Benedikt Taschen, 1990.
  87. YANAGISAWA, Takahiko. **Theaters & Halls**. Tokyo: Meisei, 1995.